1

MUZICA

ANUARIE 1979

VISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.S.ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

29005.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE
ANUL XXIX nr. 1 (316) ianuarie 1979

Ștefan NICULESCU

Reflecții asupra conceptelor de „conținut" și „formă" în muzică

Parafrazînd răspunsul unui gînditor la o întrebare dificilă, muzicianul ar putea zice : dacă mi se cere să spun ce este *conținutul și forma* în muzică, nu știu, dar dacă nu mi se cere, știu.

În practica zilnică a muzicii ne izbim neîncetat de formă și conținut. Respingem soluții pentru că fie nu „spun" nimic, deci n-au conținut, fie nu ajung să se exprime, deci n-au formă. Munca la textul muzical este deopotrivă asupra conținutului și formei. O intervenție asupra formei, bunăoară schimbarea configurației unei melodii, modifică automat și conținutul (chiar dacă numai ca nuanță). Totodată, conținutul muzicii nu se dezvăluie — inclusiv pentru autorul ei — decît într-o formă. Nu există deci un conținut muzical așa zicînd „în sine", independent sau separat de o anumită formă sau care să se exprime în forme diferite. Tot astfel, nu există o formă „în sine", ruptă de un anume conținut sau în care să se manifeste conținuturi distincte. Ca orice realitate organică, opera muzicală, capodopera este individuală și, prin urmare, unică atît sub aspectul conținutului, cît și al formei.

Nu trebuie să se confunde însă *schema* unei forme, bunăoară a fugii sau a sonatei, cu *forma propriu-zisă* a fiecărei fugi sau sonate. Nici o fugă de Bach nu se identifică formei (și deci conținutului) oricărei alte fugi, după cum nici o sonată de Beethoven nu repetă forma (și deci conținutul) oricărei alte sonate.

Schema unei forme, de pildă a fugii, poate fi obținută prin evidențierea locurilor comune din toate fugile. Dar operația este departe de a fi simplă sau definitivă. Numai pentru fugile lui Bach s-au obținut pînă azi mai multe soluții deseori contradictorii : Riemann, Busoni, Czaczkes etc.

În ciuda imperfecțiunii formulărilor ei abstracte, schema unei forme rămîne un instrument de recunoaștere globală a formelor, precum și un punct de plecare în elaborarea unei anumite forme. Dimpotrivă, forma este punctul de sosire și nu de plecare în travaliul compozitorului.

Schema abstractă a formei poate fi astfel *descoperită* într-o formă sau în mai multe forme prin cercetarea tradiției sau a propriilor lucrări. Totodată însă, ea poate fi *inventată* anterior formei sau actului propriu-zis de creație. În acest ultim caz se pune problema relației dintre idee și material, care se suprapune fără să se confunde cu raportul dintre conținut și formă. Se cunoaște „lupta cu materialul" la Beethoven, dar ea aparține de fapt muncii oricărui compozitor. Din această „luptă" rezultă — în cazurile fericite — dezvoltarea materialului într-o formă organică. Desigur, ideea se materializează (se precizează, se împlinește, se exprimă integral doar) într-o formă, dar numai în sensul potențialităților materialului. Altfel spus, deși tensiunea inițială dintre idee și material poate fi mare, deci munca dificilă, în forma finală, desăvîrșită a operei tensiunea se anulează. Adecvarea unui material dat la o idee sau a unei idei date la un material conduce astfel, în lucrările izbutite, la structurarea naturală și nu artificială a materiei în formă, de parcă ideea sau forma s-ar fi aflat ascunse din capul locului în acea materie. Ideile cele mai subiective în aparență pot căpăta expresii artistice dintre cele mai obiective: munca artistului se aseamănă atunci naturii.

Așadar, în operele reușite forma are un conținut unic, iar conținutul, o materializare formală unică : forma nu se opune conținutului, iar conținutul nu se opune formei. Ceea ce înseamnă că vechea reprezentare a formei ca vas în care s-ar putea turna un conținut, eventual orice conținut, nu aparține realității. *Dicționarul de estetică generală* (Editura politică, București, 1972, p. 75) spune în același sens : conținutul și forma sînt „noțiuni corelative care constituie cele două componente indisolubil legate și convențional detașabile ale unei opere de artă". Dar dacă pentru unele arte, fie și convențional, conținutul și forma sînt detașabile, pentru muzică disocierea și descrierea lor ridică serioase dificultăți nu atît în practica sau contemplarea muzicii, cît în planul teoretic. Într-adevăr, melomanul face pri-

mii paşi către muzică fără să-i cunoască forma sau să-i explice conţinutul, iar muzicianul pătrunde forma muzicii fără să-i traducă în cuvinte conţinutul, tocmai pentru că îl experimentează direct în practica artei. Teoretic însă forma şi conţinutul se cer riguros descrise într-un limbaj conceptualizat, ce tinde astăzi către formalizare. O semiologie şi o semantică muzicală încep astfel să se contureze în cercetarea formei şi conţinutului muzicii.

În stadiul actual nu se poate totuşi decide cine are mai mult de profitat : muzica de la semiologie sau semiologia de la muzică. Astfel, pentru sistemele de semne nelingvistice tocmai muzica pare a fi un model şi nu invers. Muzicologia însă are mult de cîştigat de pe urma cercetărilor lingvisticii moderne şi semiologiei.

Una dintre dificultăţile semiologiei muzicale se leagă de următoarea constatare. Muzica „vorbeşte" în noi fără să recurgă la cuvinte. Dar dacă *tot* ce „spune" muzica în noi s-ar putea reproduce *integral* în cuvinte n-am mai avea, evident, nevoie de muzică. Prin urmare, există în muzică ceva intraductibil, adică imposibil de descris printr-un alt sistem semiologic, inclusiv prin limbajul uman şi aceasta atît în privinţa conţinutului, cît şi a formei. Dar acest intraductibil nu este incomunicabil : el se transmite tocmai şi în mod exclusiv prin arta sunetelor.

Cum însă structura şi semnificaţia muzicii nu le putem descrie decît sub o formă verbalizată şi cum una din obligaţiile gîndirii teoretice este aceea de a da un sens şi o semnificaţie realului, deci şi muzicii [1], cercetările asupra formei şi conţinutului muzicii, mergînd pînă la instituirea unei hermeneutici muzicale, sînt o necesitate, chiar dacă nu se va epuiza vreodată integral descrierea formei şi conţinutului „cognitiv" şi „afectiv" sau dacă semnificaţia muzicii ne va apare mereu polisemică. Evident, cunoaşterea prin concepte nu înlocuieşte audierea propriu-zisă a muzicii, dar o îmbogăţeşte incomparabil.

O altă perspectivă asupra conţinutului şi formei muzicii se capătă din cercetarea surselor ei, aflate în real : viaţa, natura, cultura. Se poate distinge între *sursele muzicale* (opera unui predecesor, folclorul etc.) şi *sursele nemuzicale* (literare, plastice, filozofice, ştiinţifice etc.) ale unei compoziţii. De obicei se subînţelege că sursele muzicale ar acţiona asupra formei, iar cele nemuzicale, asupra conţinutului. În realitate, *orice sursă* — muzicală sau nemuzicală — *determină deopotrivă conţinutul şi forma muzicii.*

Dar — şi aceasta ni se pare capital — sursele muzicale sau nemuzicale nu explică integral nici conţinutul şi nici forma unei creaţii. Reîntîlnim aici acel „reziduu intraductibil", menţionat mai sus. Într-adevăr, dacă sursele ar da complet socoteala despre o operă, dacă ele s-ar identifica formei şi conţinutului, atunci ne-am dispensa de acea operă şi ne-am mulţumi cu sursele. Bunăoară am povesti păţaniile lui *Till Eulenspiegel* şi n-am mai asculta poemul cu acelaşi nume de Richard Strauss. Aceeaşi remarcă este valabilă pentru *toate* celelalte tipuri de surse : recurgerea la folclor nu explică pe de-a-ntregul opera lui Enescu, după cum folosirea matematicii, pe cea a lui Xenakis etc.

Desigur, cunoaşterea surselor este indispensabilă muzicologiei, dar deseori se rămîne abuziv doar la stadiul depistării lor. Oricare i-ar fi sursa, opera muzicală reuşită aduce un plus de informaţie inexistentă în sursă, înseamnă adică un *act de creaţie atît în domeniul formei cît şi al conţinutului,* iar tocmai această noutate a creaţiei se cere explicată.

O compoziţie semnificativă introduce astfel în real o realitate nouă, propria sa realitate, necunoscută pînă la receptarea ei şi în pofida eventualei recunoaşteri a surselor de la care pleacă. Iar această nouă realitate — act de creaţie — se vădeşte indispensabilă realului : pe de o parte îşi are sursa în (este determinată de) real, iar pe de altă parte, ca individualitate sau creaţie unică, sporeşte, transformă şi, prin urmare, determină la rîndul ei realul.

---

1. O dificultate majoră constă în a stabili ce sens şi semnificaţie au tocmai conceptele de *sens* şi *semnificaţie* aplicate muzicii sau altfel spus ce se înţelege prin *a înţelege* muzica ?

PREMIILE UNIUNII COMPOZITORILOR PE ANUL 1978

LUCRĂRI SIMFONICE

1. Nicolae Beloiu — *Simfonia a II-a*
2. Cornel Țăranu — *Simfonia „Aulodica"*
3. Eduard Terényi — *In memoriam Valentin Bakfark*
4. Corneliu Dan Georgescu — *Jocuri V*
5. Adrian Pop — *Ethos*

OPERĂ

Aurel Stroe — *Orestia II*

ORATORIU

Gheorghe Dumitrescu — *Mioriţa*

LUCRĂRI CORALE

1. Doru Popovici — *Stema din inimi* şi *Imn închinat oraşului Reşiţa* (ambele pe versuri de Dan Mutaşcu)
2. Irina Odăgescu-Ţuţuianu — *De doi* — poem coral (versuri populare)

LUCRĂRI DE MUZICĂ UŞOARĂ

1. George Grigoriu — *Aici am fost, aici vom fi* (versuri de Angel Grigoriu şi Romeo Iorgulescu)
2. Elly Roman — *Evocare* (versuri de Valeria Boiculesi)
3. Ramon Tavernier — *De-or trece anii...*, *Lacul* (ambele pe versuri de Mihai Eminescu)
4. Ion Cristinoiu — *Pînza bărcii* (versuri de Flavia Buref)
   Uită nostalgia (versuri de Mihai Dumbravă)

COMEDIE MUZICALĂ

1. Henry Mălineanu — *Căruţa cu paiaţe* (libretul de Mircea Ştefănescu)

LUCRĂRI PENTRU FANFARĂ

1. Savel Horceag — *Uvertura festivă 1918*
2. Aurel Popa — *Trompetistul* — piesă pentru trompetă solo şi fanfară

LUCRĂRI DIDACTICE

Dan Voiculescu — *Dintr-o iarnă pînă-n alta*, cîntece pentru preşcolari (pe versuri de poeţi români)

LUCRĂRI DE MUZICOLOGIE

a. Istoria muzicii

Petre Brâncuşi — *Muzica românească şi marile ei primeniri* vol. I

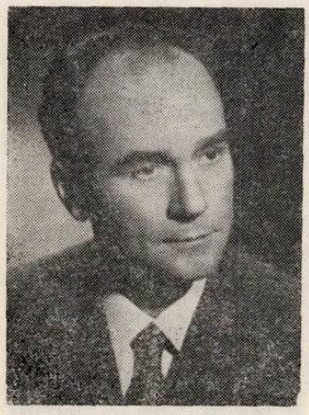
b. Lucrări de popularizare

Radu Negreanu — *Alfred Mendelsohn* — monografie

c. Ediţii critice

Viorel Cosma — *Teodor T. Burada* — Opere, volumele I—III

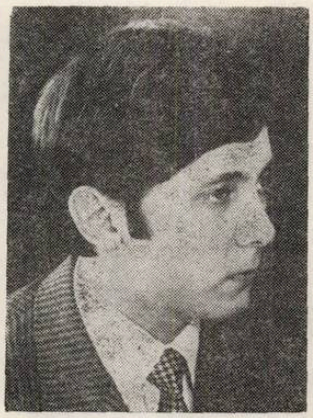
LUCRARI SIMFONICE



Nicolae Beloiu

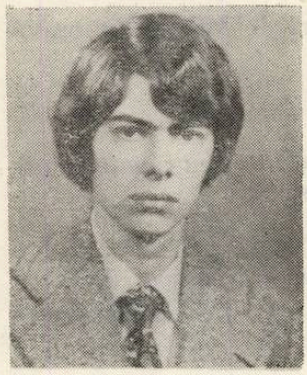
Cornel Ţăranu

Eduard Terényi

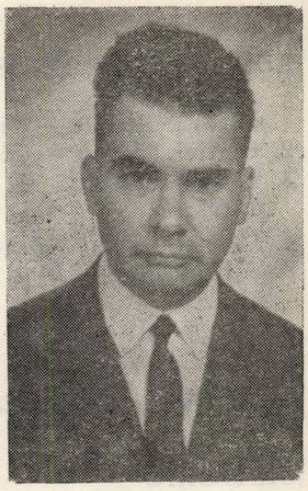


Corneliu Dan Georgescu

OPERĂ

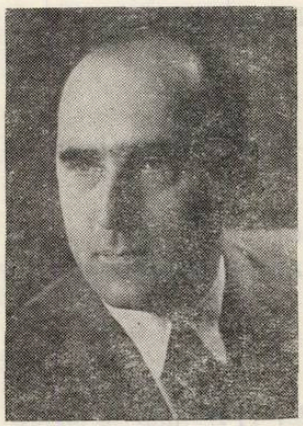


Adrian Pop



Aurel Stroe

ORATORIU



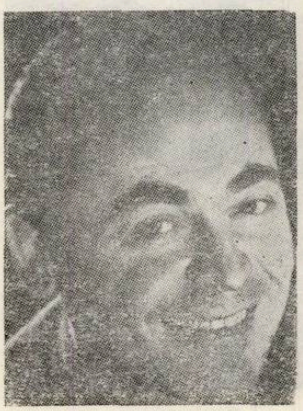
Gheorghe Dumitrescu

LUCRĂRI CORALE

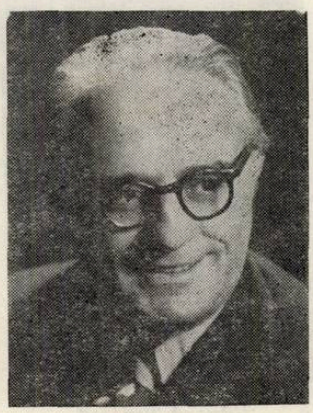
Doru Popovici

Irina Odăgescu-Ţuţuianu

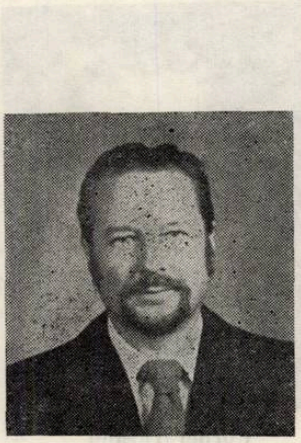
LUCRARI DE MUZICA UŞOARA



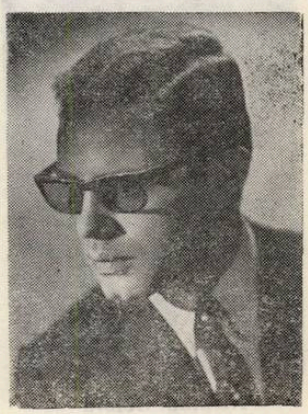
George Grigoriu



Elly Roman



Ramon Tavernier

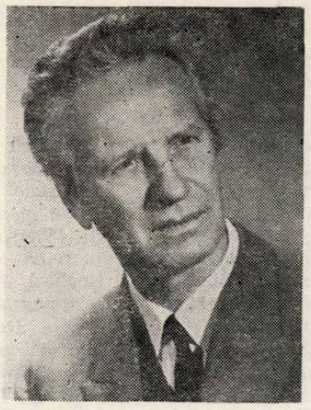


Ion Cristinoiu

COMEDIE MUZICALĂ

Henry Mălineanu

LUCRARI PENTRU FANFARA



Savel Horceag

Aurel Popa

LUCRĂRI DIDACTICE

Dan Voiculescu

LUCRĂRI DE MUZICOLOGIE

Petre Brâncuși

LUCRĂRI DE POPULARIZARE

Radu Negreanu

EDIȚII CRITICE

Viorel Cosma

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Cu prilejul aniversării a 60 de ani de la întemeierea statului național unitar român a fost organizată, în cadrul Plenarei lărgite a Comitetului de Conducere al Uniunii compozitorilor, în colaborare cu Conservatorul, luni 27 noiembrie, o dezbatere cu tema *Trecutul de luptă al poporului și contemporaneitatea socialistă reflectate în creația noastră muzicală*. Au prezentat referate : Octavian Lazăr Cosma *(Premise muzicale ale făuririi statului național unitar)*, Theodor Grigoriu *(Aspecte actuale și de perspectivă ale creației în domeniul muzicii simfonice, vocal-simfonice, de cameră, de operă și balet)*, Gheorghe Ciobanu *(George Breazul — înființarea arhivei fonogramice și promovarea studiilor structural-istorice)*, Emilia Comișel *(Constantin Brăiloiu — un deschizător de drumuri)*, Laurențiu Profeta *(Cîntecul politic, muzica ușoară — actualități și perspective)*, Viorel Cosma *(Imnurile unității naționale)*, Paula Carp *(Despre începuturile arhivei de folclor a Societății Compozitorilor Români)*, Constantin A. Ionescu *(Cincizeci de ani de la înființarea arhivei fonogramice a Ministerului Instrucției, Cultelor și Artelor)*, Ghizela Sulițeanu *(Instituționalizarea cercetării muzicii populare și importanța ei pentru formarea școlii românești de etnomuzicologie)*, Francisc Laszlo *(Activitatea arhivei de folclor oglindită în corespondența lui Constantin Brăiloiu și Béla Bartók)*, Adrian Vicol *(Constanță și variabilitate în structura arhitectonică a cîntecului popular în lumina moștenirii lui Constantin Brăiloiu)*, Ianca Staicovici *(Societatea pentru crearea unui fond de teatru român — factor activ în pregătirea actului istoric de la 1918)* și Eugenia Cernea *(Cîntece de la 1848 preluate de clasa muncitoare)*. ● CENACLURI :luni, 20 noiembrie, Cenaclul tinerilor muzicologi a avut ca temă : *Teatrul muzical de inspirație antică în muzica contemporană — Orestia II de Aurel Stroe.* În aceeași zi, Cenaclul secției simfonice a găzduit audiția oratoriului *Canti per Europa* de Theodor Grigoriu. ● Vineri, 24 noiembrie, în cadrul Cenaclului tinerilor compozitori au fost analizate două noi lucrări : *Doinind* — piesă pentru clarinet, percuție și cor de Dan Bălan și *Convergențe* — piesă simfonică de Horia Rațiu. Au participat compozitorii : Aurel Stroe, Ștefan Niculescu și Theodor Grigoriu. ● Audiția de muzică contemporană din R. S. F. Jugoslavia, de luni 4 decembrie, a cuprins următoarele lucrări : *Ardeleana din Torac* de Milan Vlajin, *Reflexe BR6* de Ernö Kiraly, *Sfeeroon* de Vledan Radovanovici, *Sonate* de Natko Devčić, *De Musica* de Dubravko Detoni și *Kić-variatie* — Grupul Acezantez. ● Luni, 11 decembrie, membri ai Uniunii compozitorilor s-au întîlnit la Liceul „Mihai Viteazul" cu formații artistice de amatori, participante la Festivalul Național „Cîntarea României" : corul Întreprinderii de mecanică fină, Brigada artistică a aceleiași întreprinderi, corul Liceului „Mihai Viteazul" și orchestra de muzică ușoară a Întreprinderii „Republica". ● *LUCRĂRI PREZENTATE LA BIROUL SECȚIEI DE MUZICĂ SIMFONICĂ :* *Baladă pentru violă și pian* — de Dumitru Marinescu, *Rime di Michelangelo* de Cornel Țăranu, opera *Orfeu* de Gheorghe Dumitrescu, *Simfonia a IV-a* de Pascal Bentoiu, *Mioritic I și II* de Iancu Dumitrescu, *Sonata pentru orgă și orchestră* de Zeno Vancea, *Trei crochiuri pentru violenă și orchestră de coarde* de Grigore Nica, *Rapsodie pentru vioară și orchestră* de Adalbert Winkler, oratoriul *In memoriam Gheorghe Doja* de Matei Kozma, *Concert pentru coarde de* Iosif Hencz, *In memoriam Bakfark* Simfonie suită de Eduard Terenyi, *Rapsodia arhaică* de Iuliu Brudașcă, *Cvartetul nr. 4* de Dumitru Bughici, *Vîrsta de bronz (Cele șapte cîntece ale femeii)* de Nicolae Coman, *Simfonia a III-a* de Nicolae Brînzeu, *Triumf — 1918* — piesă simfonică de Myriam Marbe, *Sonata pentru harpă solo* de Dumitru Capoianu, *Sonata pentru violoncel solo* de Doina Nemțeanu-Rotaru, *Două piese pentru pian* de Constantin Simionescu, *Unison* de Vasile Herman, *Îndeletnicirile mele* — scenetă satirică de Sorin Vulcu, *Cantata Izvoare 2050* de Șerban Nichifor, *Ulysse* de Vlad Ulpiu, cvartetul *Antimemoria* de Costin Cazaban, *Convergențe* de Horia Rațiu, *Sonată pentru clarinet și pian și Trei lieduri pe versuri de Eminescu, Arghezi și E. Văcărescu* de Radu Negreanu.

● *ACTIVITATEA ÎN FILIALELE UNIUNII COMPOZITORILOR.* ● *CLUJ-NAPOCA :* în cadrul Cenaclului din 13 noiembrie a fost prezentată *Suita pentru cor de copii și orchestră de coarde* de Peter Vermesy. Luni, 20 noiembrie, compozitorul Cornel Țăranu a prezentat *Creații clujene dedicate zilei de 1 decembrie 1918* iar muzicologul dr. Romeo Ghircoiașiu a vorbit despre *Importanța social-culturală a Unirii Transilvaniei cu România.* S-a audiat cu această ocazie *Supplex Libellus Valachorum* de Cornel Țăranu.

● *IAȘI.* 14 noiembrie — Cenaclul de creație cuprinzînd dezbaterea lucrărilor *Passacaglia pentru orchestră* de Viorel Munteanu și *Cantata Voivodală I* pe versuri de Gheorghe Tomozei de Cristian Misievici. Cenaclul de muzicologie din 2 decembrie a fost dedicat lucrării lui Mihai Cozmei intitulată *Teodor Burada și începuturile muzicologiei românești.* Din partea Uniunii compozitorilor a participat Dumitru Bughici.

● *TIMIȘOARA.* Plenara Filialei, desfășurată în ziua de 25 noiembrie, a supus dezbaterii și aprobării planul de audiții-dezbatere în ciclul *Creația de operă contemporană* ca și a planului de acțiuni privind îndrumarea mișcării artistice de amatori, popularizarea în cadrul Filarmonicii și Operei a creației românești, organizarea unui Cenaclu de creație pentru elevi pe lîngă Liceul de muzică. Din partea Uniunii compozitorilor a participat compozitorul Liviu Comes.

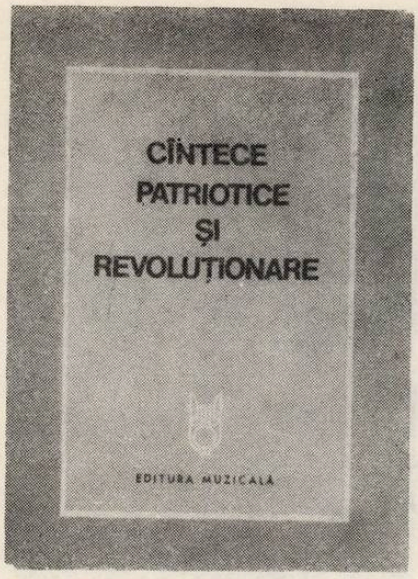
● *CENACLURI* : Luni, 13 noiembrie, Iuliu Brudașcă a supus dezbaterii referatul cu tema : *Tendințe și orientări în creația muzicală românească contemporană. Vineri* 1 decembrie a fost dezbătută tema *Probleme ale cîntecului patriotic și revoluționar actual* pe baza referatului susținut de Sava Ilin.

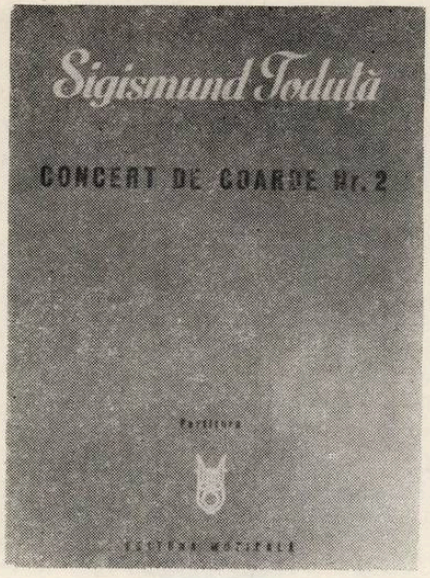
● *TÎRGU-MUREȘ. Cenaclul de creație din* 21 noiembrie a oferit spre audiție următoarele lucrări : *Cinci piese pentru violoncel și pian* de Geza Kosma, *Improvizații pentru flaut solo* de Nicolae Chilf, *Două lieduri pentru soprană și pian* de Matei Kozma, *Patru piese pentru pian* de Csiky Boldizsar, *Ciclofonii — Sonata pentru vioară* de Tiberiu Fatyol, *Patru canoane vocale* și *Patru piese mici pentru vioară și pian* de Szabo Csaba și *Cantata lirică* de Iosif Hencz.

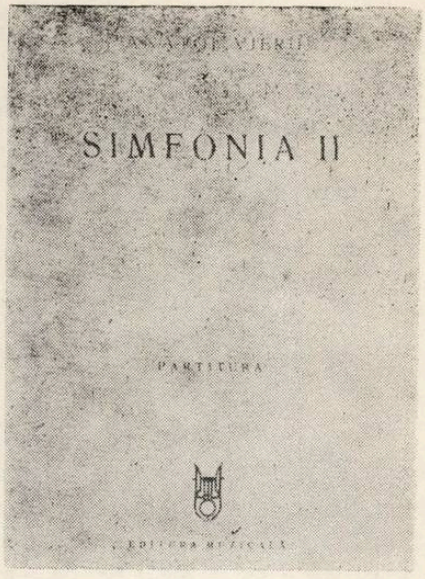
● *VIZITE PESTE HOTARE.*

În perioada 15 noiembrie — 15 decembrie, membri ai Uniunii compozitorilor au făcut vizite de documentare în diferite țări socialiste pe baza Convenției dintre Uniunile de creație. Menționăm în acest sens vizita compozitorului Vlad Ulpiu în R. S. Cehoslovacia, a muzicologului Adriana Sachelarie și compozitorului Adrian Iorgulescu în R. D. Germană, a compozitorilor Doru Popovici, Mircea Stan și Vasile Șirli în R. P. Polonă, a compozitorilor Teodor Bratu și Dumitru Capoianu în R.S.F. Jugoslavia ca și a muzicologului Iosif Sava în URSS. Muzicologul dr. Vasile Tomescu, Secretar al Uniunii compozitorilor, a participat în această perioadă la Adunarea Generală a Consiliului Internațional al Muzicii care a avut loc la Viena.

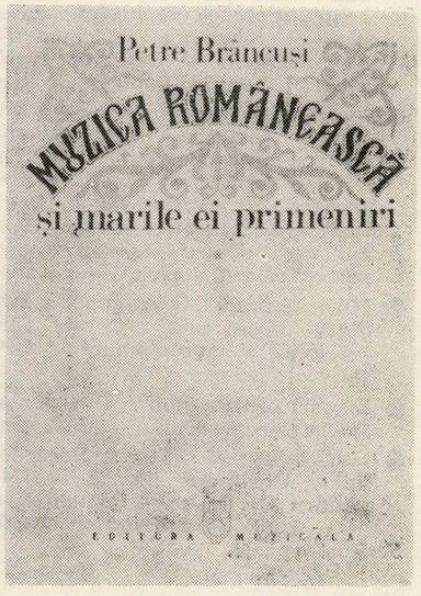
MICHAELA ROȘU

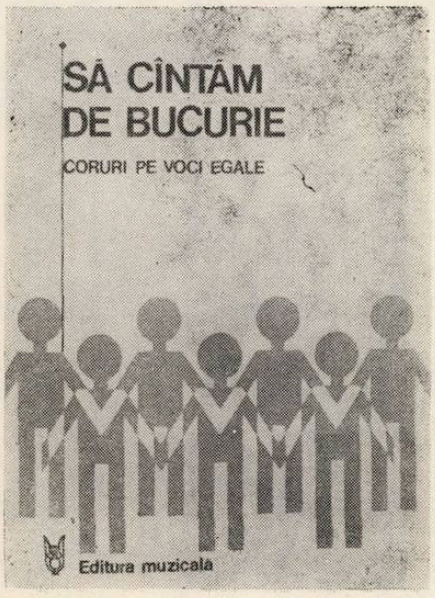






noi tipărituri





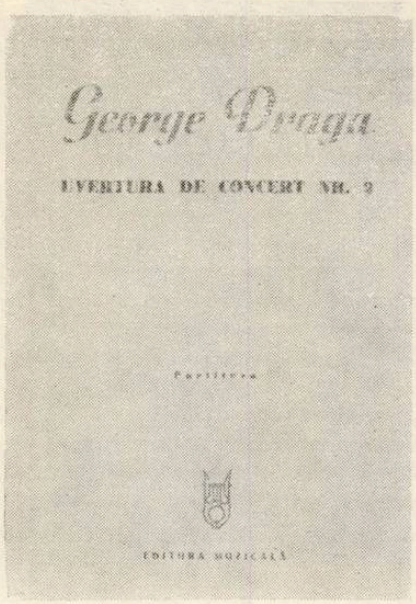
LA EDITURA MUZICALĂ AU APĂRUT ÎN ANUL 1979

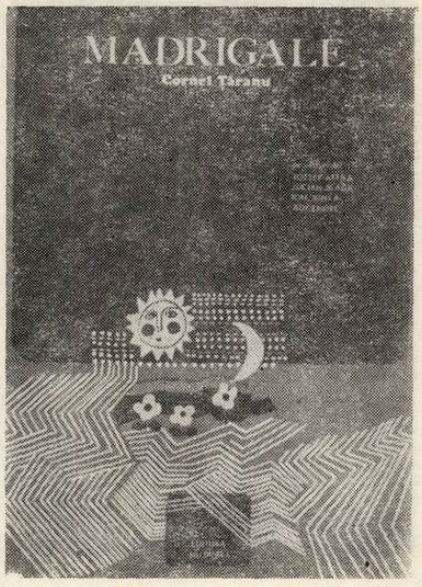
I. — MUZICOLOGIE

- Istoria muzicii : Petre Brâncuși — *Muzica românească și marile ei primeniri* — vol. I ; Zeno Vancea — *Creația muzicală românească în secolele XIX—XX*, vol. II.
- Monumente ale muzicii românești : Gheorghe Ciobanu — *Izvoare ale muzicii românești — vol. II.*
- Studii, critică, estetică : Teodor T. Burada. — *Opere, vol. III ;* Sigismund Toduță și Vasile Herman — *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach — vol. III.*
- Monografii : Paul Leu — *Ciprian Porumbescu ;* Radu Negreanu — *Alfred Mendelsohn ;* George Sbârcea — *Fabuloasa aventură a Cavaleriei Rusticane.*
- Lucrări de popularizare, memorialistică : Ion Vicol — *Lumini și umbre ;* Giuseppe Navarra — *Punct și contrapunct.*

II. — MUZICĂ

- Muzică simfonică, vocal-simfonică : — Csiky Boldiszar — *Patru schițe pentru orchestră de coarde ;* George Draga — *Uvertura de*

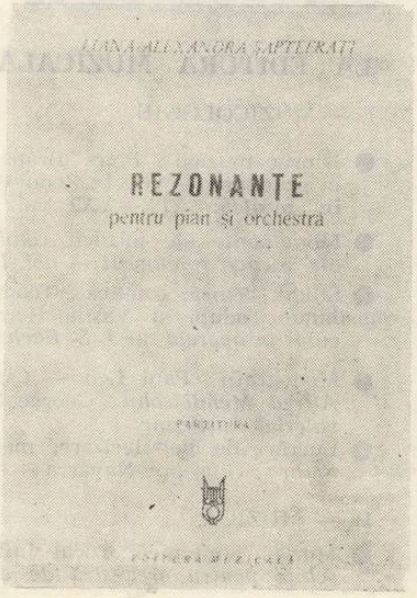




concert nr. 2 ; Corneliu Dan Georgescu — *Jocuri VII — Pianissimo, pentru orchestră ;* Liviu Glodeanu — Cantata *Soclu pentru timp ;* Walter Mihai Klepper — *Simfonia a II-a;* Lucian Meţianu — *Ergodica ;* Octavian Nemescu — *Triunghi ;* Szabo Csaba — *Cinci lieduri pentru voce şi orchestră ;* Liana Şaptefraţi — *Rezonanţe pentru pian şi orchestră ;* Sigismund Toduţă — *Concert de coarde nr. 2 ;* Anatol Vieru — *Simfonia a II-a ;* Teodor Bratu — *Stejarul din Borzeşti ;* Sabin Pautza — *Ofrandă copiilor lumii.*

- Muzică de cameră: — *Din creaţia compozitorilor români:* Mansi Barberis — Ciclul de lieduri *Itinerar dacic ;* Pascal Bentoiu — *Flăcări negre — Incandescenţe* — lieduri pe versuri de Alexandru Miran ; Nicolae Brînduş — *Sonata pentru două piane ;* Felicia Donceanu — *Serenada pe versuri de A. Baconski ;* Sabin Drăgoi — *Opt miniaturi pentru pian* (reeditare), *10 miniaturi pentru pian* (reeditare), *12 miniaturi pentru pian* (reeditare) ; Ciprian Porumbescu — *Balada pentru vioară şi pian,* cu o transcripţie pentru violoncel.
- Muzică corală : Gheorghe Bazavan — *Coruri ;* Irina Odăgescu — *De doi* — poem coral ; Cornel Ţăranu — *Madrigale ; ***. — Cintece patriotice şi revoluţionare ; * * ** — *Să cîntăm de bucurie* — coruri pe voci egale.
- Lucrări pentru copii şi tineret : Anton Zeman — *Copilăria unui zbor ;* Maria Cernovodeanu — *Mică metodă de pian.*
- Muzică uşoară : Florin Bogardo — *Melodii alese* — caiet personal ; Alexandru Mandi — *Melodii alese* caiet personal ; Alexandru Corfescu — *Romanţe pentru voce şi pian.*

La Editura Kriterion a apărut: Francisc Laszlo: *Béla Bartók — Scrisori, vol. II.*



Fred POPOVICI

„Cantata Patriei" de Dan Voiculescu

Concertul inaugural al celei de a cincizecea stagiuni a orchestrei Radioteleviziunii a prezentat, în primă audiție, o lucrare inspirată de aniversarea Centenarului Independenței de Stat a României, aparținînd compozitorului clujean Dan Voiculescu.

Cantata Patriei, pentru bariton, cor și orchestră, „pe texte selecționate din versetele poemului *Cîntarea României* de Alecu Russo (N. Bălcescu) M. Kogălniceanu", conține un mesaj ideatic clar formulat, în care muzica simplă, directă, colorată cu un discret parfum folcloric pentru pecetea sugestiilor unor partituri enesciene — redimensionează, cu mijloacele-i proprii, semnificațiile înflăcăratelor cuvinte ale patrioților militanți pentru libertate.

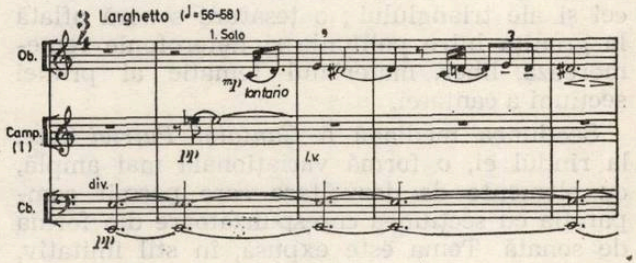
Dan Voiculescu își construiește un scenariu literar al lucrării, în care textele alese pot fi grupate în trei episoade ce configurează un amplu tablou al frumuseților patriei și al eroicelor lupte purtate de poporul nostru pentru neatîrnare și fericire. Primul episod este imaginea mirifică a plaiului mioritic (*„Pe sub poalele unui munte se întindea o cîmpie mare, și un soare strălucitor o lumina...", „Doine și iar doine..."*), umbrită de suferințele poporului împilat (*„Pentru ce gemi și țipi, țară bogată ?..."*); îndemnul la lupta pentru libertate țîșnește în chip firesc din pieptul poetului (*„Privește la miază-zi, la miază-noapte, popoarele își ridică capul / fruntea... Deșteaptă-te !"*).

Episodul median este viziunea sintetică a frămîntatei istorii a poporului român, lanț nesfîrșit de războaie contra dușmanilor interni și externi (*„Slobozenia este îndoită... cea din lăuntru și cea din afară..."*). *„Și mumele ziceau de feciorii lor : cel ce fuge dinaintea dușmanului este mișel... duceți-vă de muriți mai bine slobozi decît să trăiți în robie și ocară !".. „Tată, se mai apropie o furtună... viscol izbucnește... războinicii o iau la fugă !"*).

În ultimul episod revine chipul etern luminos al patriei (*„Patria e aducerea aminte de zilele copilăriei... coliba părintească... dragostea mamei, plăsmuirile inimii noastre... locul unde am iubit și am fost iubiți..."*); plaiurile României sînt, acum, cadrul ideal în care se desfășoară eforturile constructive ale unui neam stăpîn pe destinul său (*„Și ridicau stîlpi de biruință și țara era o țară de fală..."*).

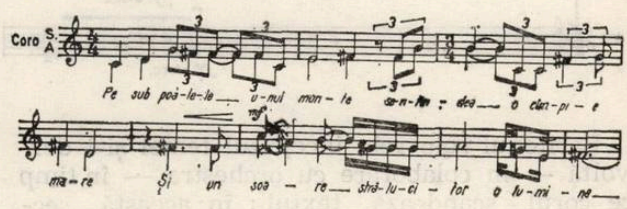
Acest scenariu literar devine planul compozițional al cantatei, în care identificăm trei secțiuni, corespunzînd celor trei episoade descrise mai sus ; muzica este concepută ca o extrapolare dramaturgică sonoră a textului.

Începutul cantatei stă sub semnul evocării lirice a peisajului românesc :



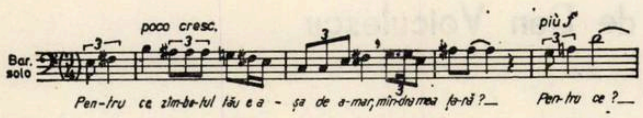
Această scurtă melopee a oboiului solo, pe fundalul isonului contrabașilor, devine nucleul tematic al întregii prime părți. Secțiunea este o formă variațională liberă, ce evoluează prin metamorfozări succesive și amplificări ale fragmentului melodic din ex. 1 ; scurte secvențe variaționale, ce derivă una din cealaltă, se înlănțuie într-un discurs sonor neîntrerupt.

Prima secvență o introduce corul de femei (S și A în unison, cu începutul textului : *„Pe sub poalele..."*), pe fondul heterofonic țesut de instrumentele de suflat de lemn ; ea îmbogățește cu sunete noi conturul temei.



Corul bărbătesc (T, B), deasupra jocului heterofonic al celor trei coruri — structurat, ca și acela al lemnelor, din intervalica temei — concluzionează fraza muzicală a corului feminin (*„Doină și iar doină"*). Următoarea sec-

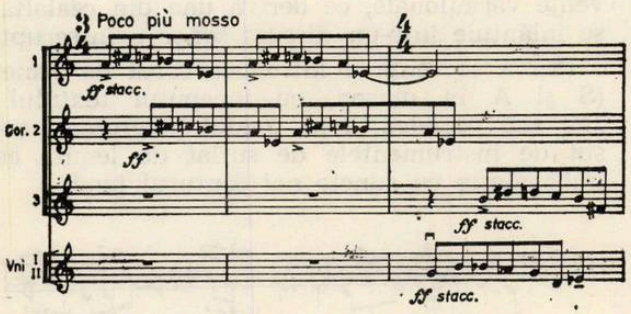
venţă variaţională dinamizează ritmic tema, în timp ce isonul contrabasului se amplifică şi el, fiind divizat în sunetele *mi* şi *fa diez*, pe care le intonează orchestra de coarde. Baritonul solist aduce o nouă variaţiune, în care intervalele temei sînt răsturnate, căpătînd, totodată, un profil mai cromatizat. Este momentul apariţiei elementului tensionat (imaginea poporului asuprit), pe care îl preia şi-l dezvoltă — în dialog cu solistul — corul ;



comentariile orchestrei devin mai ample, subliniind — prin diferite intervenţii ale grupurilor de instrumente — patetismul textului. Transformarea ce urmează este o culminaţie a întregului ansamblu, în care izoritmia corului şi orchestrei de coarde marchează dramatismul îndemnului la luptă *(„Deşteaptă-te !.. Deşteaptă-te !")*. Ultima secvenţă variaţională aparţine corului, acompaniat de sunetele toacei şi ale trianglului ; o ţesătură sonoră aflată la graniţa între polifonie şi heterofonie rememorează, liber, materialul tematic al primei secţiuni a cantatei.

Secţiunea mediană a *Cantatei Patriei* este, la rîndul ei, o formă variaţională mai amplă, cu elemente de dezvoltare care permit comparaţia cu secţiunea corespunzătoare din forma de sonată. Tema este expusă, în stil imitativ, de cei trei corni şi de violine, colorată de intervenţiile scurte ale toacei.

Profilul ei cromatic — descendent îi conferă un caracter dramatic accentuat ; intervalica ce o alcătuieşte este înnoită cu aceea a materialului tematic din secţiunea I.

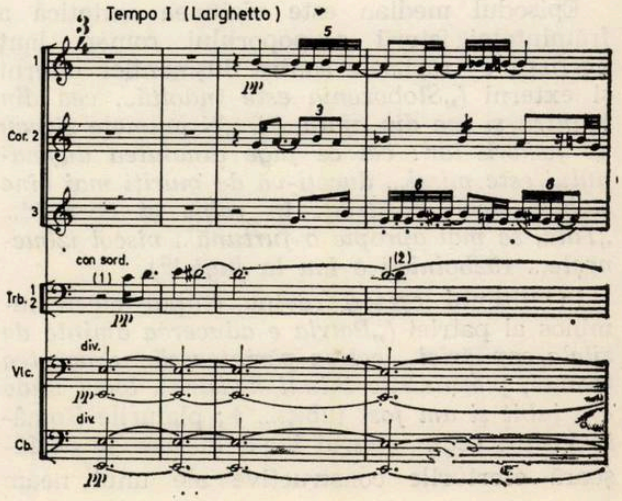


Baritonul solo reia începutul temei şi-l dezvoltă — în colaborare cu orchestra — în timp ce corul scandează textul ; în această secvenţă, muzica reliefează tensiunea cuprinsă în cuvintele : *„Slobozenia e îndoită... cea din lăuntru şi cea din afară"*. Variaţiunea următoare, prin fragmentarea temei, imprimă discursului muzical o alură eroică, pentru ca secvenţa variaţională a treia — după căldura din cîntul solistului *(„şi mumele ziceau la feciorii lor...")* — să se încheie vehement, cu strigătul corului de femei *(„duceţi-vă de muriţi mai bine slobozi...")*. Urmează un episod contrastant unde cantilena baritonului, de mare mobilitate ritmică — foarte înrudită cu melodia secţiunii întîi a cantatei (înrudire subliniată de heterofonia cornilor, ce o însoţeşte) — adaugă o notă de lirism nobleţei textului *(„Se va ridica dintre noi cineva, carele va aşeza iarăşi pe urmaşii voştri în volnicia şi puterea de mai înainte")*.

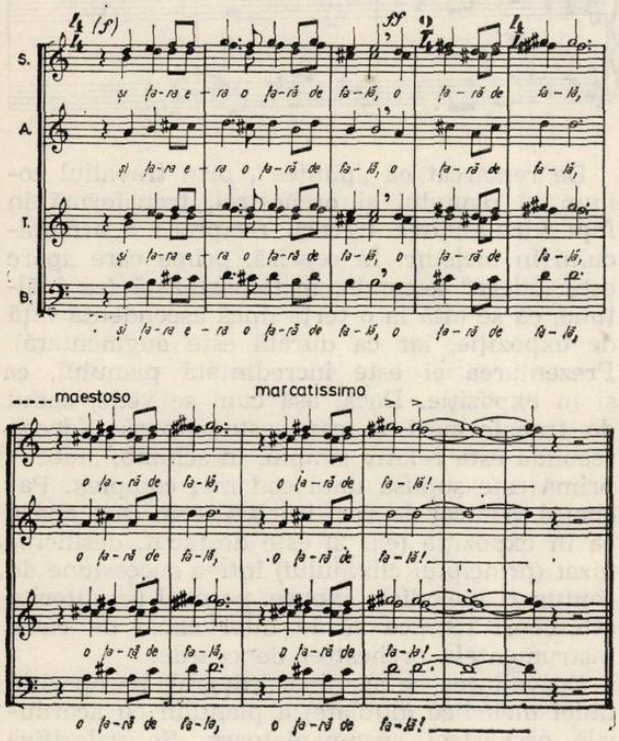
Secvenţele variaţionale sugerînd tumultul luptei revin avînd de data aceasta o pronunţată configuraţie izoritmică (momentul analog celui de la sfîrşitul secţiunii prime) ; corul scandează, într-o puternică izbucnire : *„Deşteaptă-te, pămînt străbun ! e vremea să ieşi din amorţire !..."*. Secţiunea mediană prezintă, aici, o evidentă similitudine cu cea iniţială, deoarece, ca şi la sfîrşitul acesteia din urmă, întîlnim o zonă ce evoluează liber între polifonie şi heterofonie (începută de cor şi continuată de orchestră), zonă de mare amploare ce cunoaşte, după o interogaţie patetică a baritonului *(„Cine fuge colo în vale cu brîul descins ?")*, un climax al întregului aparat orchestral. Este punctul culminant al cantatei, după care zona amintită, restrînsă la suflătorii de lemn (ca şi în prima secţiune), se încheie în sonorităţi tot mai stinse.

Secţiunea a III-a — finală — a *Cantatei Patriei* de Dan Voiculescu este repriza, cu uşoare modificări, a secţiunii întîi ; în felul acesta, lucrarea capătă o formă de *A B A*, cu secţiunea centrală mai dezvoltată, ceea ce îngăduie ca ea să fie comparată şi cu o formă liberă de sonată, de factură ciclică.

Repriza primei părţi debutează cu revenirea melopeei, cîntată, acum, de trombon, pe acelaşi fond al isonului contrabasului *(mi)* şi heterofonia cornilor.



Secvențele variaționale de la început sînt reluate într-o ordine ușor schimbată și cu elementele constitutive inferioare transformate Fragmentul izoritmic de la încheierea secțiunii întîi, în care predomina vehemența chemării la trezirea conștiinței naționale, se metamorfozează într-un coral de largă respirație, în care textul cu reverberații patriotice *(„Și ridicam stîlpi de biruință și țara era o țară de fală...“)* capătă un relief plin de acurateță :



Parcurgerea, pe care am efectuat-o pînă acum, a partiturii lui Dan Voiculescu s-a vrut, în primul rînd, ca o radiografiere succintă a formei acesteia, a elementelor care o alcătuiesc, a dramaturgiei sonore ce o susține. În încheiere, vrem să facem cîteva scurte considerații asupra esteticii pe care o lasă să se întrevadă compoziția lui Dan Voiculescu.

Lucrarea dovedește o bună cunoaștere a meșteșugului componistic clasic — chiar dacă, uneori, construcția întregului vădește anumite imperfecțiuni, cum ar fi insuficienta pondere acordată elementului de contrast din secțiunea mediană. Dan Voiculescu apelează cu încredere la formele validate secular de istoria artei sunetelor, cu convingerea că un mesaj sincer și de ardentă actualitate le poate conferi o nouă prospețime.

De asemenea, compozitorul nu se sfiește a renunța la arsenalul sonor impus de muzica ultimelor decenii (totalul cromatic organizat serial, generalizarea post-serială etc.), pentru a reveni la matca modalismului diatonic sau colorat, pe alocuri, cu cromatisme ; de fapt, acest lucru corespunde naturii de melodist prin excelență a muzicianului.

Cînd are nevoie, totuși, Voiculescu recurge la procedee sintactice moderne, cum ar fi fragmentele neîncadrate în măsură de la sfîrșitul fiecăreia dintre cele trei secțiuni ale lucrării. Ar mai fi de formulat, poate, o rezervă, aici : punctul culminant al cantatei (secțiunea mediană, partea finală) este construit puțin cam simplist, prin glissando-uri ascendente și descendente și accelerări izoritmice oarecum sleite de sugestivitate prin excesivă întrebuințare în atîtea compoziții din descendența romantismului.

Cantata Patriei de Dan Voiculescu are, însă, în ciuda scăderilor de tensiune semnalate (care, fiind enunțate dintr-un punct de vedere inevitabil subiectiv, pot fi oricînd infirmate), suficiente resurse majore de expresie care să o impună în contextul muzical românesc actual ca o valoroasă lucrare de inspirație patriotică autentică.

„Concertul pentru pian și orchestră de coarde“ și „Concertul pentru două piane și orchestră mică“ de Dan Constantinescu

Cele două lucrări anunțate în titlu, compuse la distanța de nouă ani una de cealaltă (1963, respectiv 1972), mărturisesc evoluția originală a compozitorului Dan Constantinescu în planul tehnicilor seriale. Într-adevăr, Dan Constantinescu nu se supune strict cadrului fixat de serialismul webernian sau de cel integral (Boulez — Stockhausen) : abordîndu-le pe rînd, cercetîndu-le valențele, el își oferă o suplețe a lucrului cu elementele tehnicii, vădind meditația personală asupra rosturilor acestora.

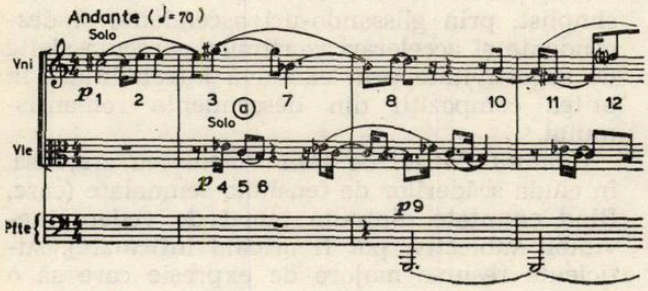
Concertul pentru pian și orchestră de coarde pornește de la un proiect interesant : neabandonînd principiul marii forme — în construcția întregului — compozitorul urmărește obținerea (deducerea) acesteia din microstructuri ritmico-melodice de factură serială. Se lucrează, altfel spus, din interior, din nucleul primar al creației, către exteriorul edificiului sonor. În felul acesta, este evitat tradiționalul tip de clădire a formei, unde baza este enunțul tematic urmat de prelucrarea acestuia.

Concertul are trei secțiuni mari (respectîndu-se tiparul stabilit, secular, de evoluția genului), corespunzînd, respectiv, unui *ABA*, mare, unei forme de sonată și, iar, unui *ABA*. Să urmărim mai atent principiul lor structurant, care aruncă o lumină nouă asupra categoriilor amintite (formă de sonată, *ABA*).

Partea întîi este, deci, un *ABA*, mai precis spus un *ABA'*, deoarece membrii extremi *(A*

și *A'*) nu tind spre identitate, ci se află într-un permanent schimb de „informații" prelucrate în coduri diferite.

A-ul desfășoară un desen melodic (expus de vioara 1 solo).

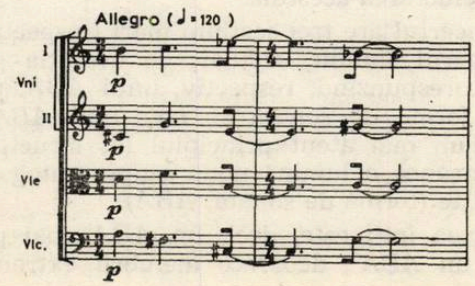


a cărui celulă inițială o preiau contrapunctic în variațiuni ritmice multiple celelalte instrumente de coarde. Prima porțiune a acestui desen (împreună cu celula *a* a violei și intervenția pianului — ex. 1) prezintă seria fundamentală a lucrării. De menționat că seriile derivate din aceasta (prin transpoziție) se înlănțuie prin fragmente ce conțin de la două la patru note comune, ceea ce conferă *Concertului* o marcă de modalism neobișnuită pentru scriitura serială. În *A'*, acest desen este inversat ca intervale, iar din punct de vedere ritmic, fiecare motiv este augmentarea recurenței fragmentului corespunzător din *A*, dar compozitorul își îngăduie, totuși, libertatea jocului în cadrul riguros în care evoluează : toate motivele conțin cîte o valoare de notă reprezentînd augmentarea liberă a valorii corespondente din *A*. În *A'*, melodia apare la corzile grave, deci nu mai constituie sopranul discursului (ca în *A*), ci basul lui.

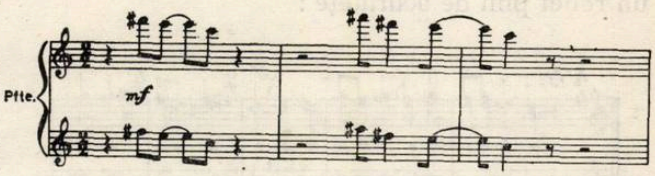
Intervenția *B*-ului, ce aparține, în exclusivitate, pianului solist, introduce o dimensiune nouă : dacă *A*-ul este dominat de polifonie, acum își face apariția armonicul, verticalitatea acordurilor. Datorită *B*-ului, și în *A'* contrapunctul se va estompa în favoarea coloanelor armonice.

Secțiunea a doua, mare, a *Concertului* reface articulațiile formei de sonată. Formalizarea discursului muzical joacă aici un rol de primplan : cele două „idei" puse în joc (înlocuind temele clasice) sînt supuse, în zonele extreme ale secțiunii (expoziție — repriză), unor transformări dirijate de acorduri diferite.

Ideea nr. unu



se ivește la orchestra de coarde (în dispuneri verticale, omofone), întreruptă mereu de figurațiile rapide (stil toccată) ale pianului solist. Opoziția orizontal — vertical este aici netă și, totuși, fiecare termen îl conține, virtual, pe celălalt, lucru dovedit limpede de repriză. „Ideea" secundară aparține pianului, întrerupt — el acum — de acordurile orchestrei.

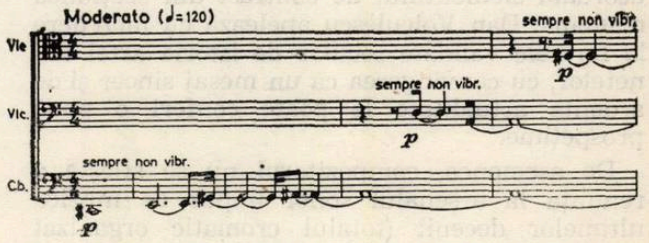


De remarcat că „puntea", prin travaliul comun al pianului și orchestrei, transformă în fapt virtualitatea trecerii reciproce a armonicului în melodic. În repriză, prima care apare este „ideea" secundă, metamorfozată (ca înălțime, ea se află la o terță mică ascendentă față de expoziție, iar ca durată este augmentată). Prezentarea ei este încredințată pianului, ca și în expoziție. Dacă, așa cum se vede, codul de transformări la care este supusă „ideea" secundă este relativ simplu, în schimb, „ideea" primă este supusă unui cod mai complex. Pachetul vertical de voci izoritmice în care apare ea în expoziție (ex. 2) este desfăcut, desincronizat (principiul clivajului) într-o succesiune de contururi melodice, expuse, pe rînd (în diferite schimbări ritmice și de intervalică) de către instrumentele orchestrei de coarde.

Dezvoltarea se sprijină, integral, pe opoziția liniei melodice (dublate) a pianului cu acordurile orchestrei acompaniatoare. Se valorifică aici posibilitățile multiple pe care le oferă tehnica serială în ceea ce privește prelucrarea intervalelor din cele două „idei" ale secțiunii.

Ultima parte a *Concertului* este o „rememorare" a primei și celei de a doua secțiuni. Este foarte interesantă aducerea în planul discursului muzical, refăcut cu ajutorul conceptelor sonore, a mecanismului memoriei afective.

Desenul melodic de la începutul primei secțiuni este desfăcut într-un fascicul de melodii ce se așternd, succesiv, una peste cealaltă, pornind din registrul grav al contrabașilor.



Aceste melodii sînt organizate cu ajutorul a opt durate diferite, cuprinse între doime și notă întreagă. Fasciculul este întrerupt la un moment dat de rememorarea „ideii" secunde din

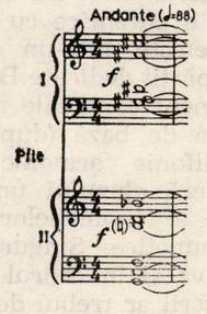
partea a doua a lucrării. El este alcătuit din două arcuri mari, asimetrice, pentru că în arcul al doilea formula de opt durate se repetă, dar diminuată cu cîte o optime. În finalul *Concertului,* vor reapare cele două arcuri de melodii ale fasciculului ; de data aceasta, formula de durate, la repetiție, pierde cîte o șaisprezecime. Ca și în prima parte, avem a face cu un *A',* simetric față de *A,* în raport cu un *B* central. Acesta „rememorează" „ideea" primă a secțiunii mediane a lucrării.

Cum vedem, *Concertul pentru pian și orchestră de coarde* de Dan Constantinescu propune o rețea de schimburi de „informații" conduse de coduri transformaționale diferite, ce impun un discurs sonor deschis, cît privește semnificațiile implicate.

★

Concertul pentru două piane și orchestră mică recurge la tehnicile serialismului postwebernian în organizarea înălțimilor (seria inițială este transpusă succesiv pe notele ei componente). Însă Dan Constantinescu plasează organizarea severă a materialului într-un cadru de desfășurare temporală (amenajarea duratelor) liber conceput. Lucrarea are șase secțiuni dintre care momentele 1 și 3 reprezintă gradul maxim de organizare a actului muzical, iar numerele 2, 4 și 5 stau sub semnul îmbinării înălțimilor strict organizate cu aleatorismul duratelor lor. Secțiunea a șasea rezultă din suprapunerea numerelor 1 și 3.

La începutul *Concertului* aflăm o introducere, aparținînd întregului ansamblu (2 piane, flaut, oboi, clarinet, fagot, trompetă, saxofon, corn, trombon tenor, percuție, cvartet de coarde), introducere ce pune la dispoziție seria fundamentală a compoziției. Pianele soliste, în cîte două acorduri (de trei sunete fiecare),

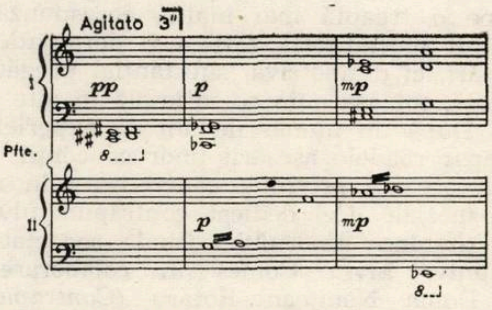


suprapun sunetele seriei, pe care celelalte instrumente le vor desfășura melodic.

Secțiunile 1 și 3 aparțin, sintactic, categoriei de polifonie. Celor 12 sunete le sînt atribuite 12 valori de note diferite (de la șaisprezecime la doime cu punct). Înălțimile sînt organizate în tronsoane variabile ca număr (1, 2, 3, 4, 5) de sunete componente ; în cadrul fiecărui tronson, o anumită înălțime, legată univoc de o durată (ex : *mi* este totdeauna doime cu punct) determină, prin aceasta, durata întregului tronson, care trebuie să fie egală cu durata acelui sunet. Duratele componente se stabilesc liber.

Secțiunile nr. 2 și nr. 5 tratează foarte liber duratele de note. Jocul pianelor alternează elementele unei toccate veloce cu acorduri a căror durată se stabilește de către interpreți în timpul execuției. Instrumentele acompaniatoare propun diverse desene melodice, dirijate de același joc liber al valorilor. Ceea ce interesează în aceste două secțiuni este contrastul realizat cu numerele 1 și 3, unde materialul sonor este structurat la nivelul detaliului ; în 2 și 5 valoarea individuală a elementelor cedează în favoarea unei țesături sonore cu efect global.

Factorul improvizatoric este prezent și în secțiunea a 4-a, o amplă cadență a celor două piane. Actul componistic se manifestă, în afara indicării notelor, a procedeelor de atac și nuanțelor, prin sugerarea densităților variabile ale maselor sonore.



Din acest punct de vedere, schema secțiunii ar arăta o acumulare treptată a materiei muzicale (pe unitatea de timp) către un climax, apoi printr-un procedeu invers, scăderea densității sonore spre o distribuire rarefiată a evenimentelor.

Secțiunea cea mai complexă este a șasea, provenind din suprapunerea numerelor 1 și 3. Polifonia este aici mai densă, derivînd din multitudinea spațială de relații pe care o întreține liniile melodice din cele două secțiuni. Pianele soliste introduc și ele o dimensiune suplimentară prin rememorarea factorului aleatoric în distribuția sunetelor, din secțiunile 2, 4, 5.

Procedeul de lucru al lui Dan Constantinescu are corespondențe în cadrul muzicii contemporane — tehnicile unui Franco Donatoni, de exemplu — și se înscrie clar pe linia unei asimilări progresive a aleatorului în cadrul rigorilor deterministe.

Cercetînd *Concertul pentru pian și orchestră de coarde* și *Concertul pentru două piane și orchestră mică* de Dan Constantinescu, surprindem în act coeziunea unei gîndiri ce împacă cu dezinvoltură rigoarea enunțului muzical cu jocul liber al fanteziei — deplin justificat cînd rosturile mai adînci ale tehnicilor au fost înțelese. În această dezinvoltură a gestului creator, în ceea ce privește apelarea la gramatici muzicale diferite, în funcție, însă, mereu, de un proiect componistic personal, trebuie căutată explicația exactă a eleganței și fineței profilului artistic al lui Dan Constantinescu.

Fred POPOVICI

ÎNVĂȚĂMÎNT ȘI EDUCAȚIE MUZICALĂ

Un valoros manual de contrapunct

Introducerea în liceele de muzică a disciplinelor de bază ale compoziției — armonia, contrapunctul și formele — răspunde necesității de a contribui într-o mare măsură la înțelegerea structurii muzicale a lucrărilor interpretate și de a oferi elevilor posibilitatea de percepere dintr-un alt unghi a fenomenului muzical, în genere. Reluarea acestor discipline în cursul învățămîntului superior se poate face apoi pe o treaptă mai înaltă, corespunzător profilului specializării, fără a fi deranjată de anticipări, ci dimpotrivă, substanțial pregătită, stimulată, tot așa cum se întîmplă în alte domenii. După un număr de ani de experiențe, iată, apar roadele așezării unor concepții stabile în această privință, concretizate în manuale speciale. Cel dedicat contrapunctului a văzut lumina tiparului, fiind redactat de prof. univ. Liviu Comes în colaborare cu prof. Doina Nemțeanu-Rotaru *(Contrapunct, manual pentru liceele de muzică,* Editura didactică și pedagogică, București 1977). Preocupările în domeniul pedagogiei polifoniei ale prof. univ. Liviu Comes sînt de dată mai veche și vizează diferite grade ale învățămîntului, de la cel elementar sau chiar preșcolar pînă la cel superior. Un binemeritat renume au cîștigat în rîndurile specialiștilor lucrările sale *Melodica palestriniană, Studiile de contrapunct* (două volume, în colaborare) — adevărate manuale alcătuite numai din exemple analizate sau de analizat —, ori studiile dedicate introducerii copiilor în cîntatul polifonic. Colaborarea sa cu prof. Doina Nemțeanu-Rotaru se dovedește în cadrul lucrării recenzate fructuoasă, date fiind caracterul unitar al textului și bogăția exemplelor. Este vorba de o carte valoroasă, care respectă principiile metodice și științifice ale disciplinei, împlinind criteriul sistematicii cu acela al istoricului. O sumă de calități o impun drept o realizare valoroasă, menită să dăinuie în practica pedagogică. Structurată în două părți, ea răspunde necesităților de studiu pentru doi ani, unul dedicat Renașterii, iar cel de al doilea — Barocului, ambele părți prezentînd principiile scriiturii contrapunctice la două voci. Autorii văd deci imposibilă predarea contrapunctului fără apelarea la stilul muzical viu, istoricește determinat. Recunoscînd caracterul deopotrivă teoretic și practic al contrapunctului, se insistă asupra finalizării cunoștințelor teoretice în aplicații practice, care cuprind audiția (eventual execuția vocală sau instrumentală), analiza, lucrarea scrisă, remarcarea unor greșeli din anumite exemple etc. Se remarcă judiciozitatea împărțirii materialului : la ambele stiluri sînt atinse mai întîi problemele construcției melodice, în timp ce studii de limbaj asupra utilizării disonanțelor se realizează în contextul unui capitol deja aplicativ — contrapunctarea. Sînt abordate apoi tehnicile de scriitură imitative și canonice. În logica eșalonării paralele a materialului de studiu la ambele stiluri impresionează plăcut consecvența și corelarea obiectivelor : pentru *contrapunctul cu cantus firmus* și *contrapunctul liber* din Renaștere vor corespunde în Baroc *contrapunctul cu bas general* și *contrapunctul cu bas ornamental.* La fel se întîmplă în cazul imitației și canonului, ori a noțiunilor informative despre scriitura la trei, patru și mai multe voci, cu care se încheie fiecare parte. (În treacăt fie spus, ca o remarcă de care se poate ține cont, eventual, la o reeditare, ar merita să fie amintit corespondentul contrapunctului cu cantus firmus din Renaștere în Baroc, posibil de urmărit în frumoasele prelucrări contrapunctice de coral bachiene.) Un mare merit al manualului constă în accesibilitatea textului teoretic, decantat de orice prețiozități, deplin ancorat în nivelul de înțelegere al vîrstei căreia se adresează. Grație abundenței de exemple bine alese și întotdeauna analizate, sub aspectul intrării vocilor, al disonanțelor ori al structurii armonice, după caz, parcurgerea materialului este antrenantă. Sînt redate și cîteva pagini antologice, reproduse integral, ceea ce suplinește de multe ori lipsa unor materiale ilustrative auxiliare. Muzicalitatea exemplelor scrise de autori pentru acest manual este de o natură superioară, spre deosebire de sumedenie de cărți similare, chiar de mai largă circulație, unde stîngăcia, schematismul, falsul pedagogism, ori pur și simplu nerespectarea particularităților de limbaj stilistic deranjează nu o dată. Aici alternarea de texte autentice cu exemplificări ad-hoc se împletește într-un mod fericit. Mai ales în cazul părții dedicate Barocului sînt semnalate permanent corelările necesare cu structura armonică de bază (după definiția lui E. Kurth : „polifonie armonic fundamentată"), ceea ce conferă elevului un grad ridicat de conștientizare a fenomenelor interne ale scriiturii contrapunctice. Singura întrebare ar fi dacă nu cumva și în cadrul scriiturii la două voci a Renașterii ar trebui demonstrate demersurile armonice, pentru a oferi prin sumare cunoștințe de armonie modală prezentarea succintă a unor trăsături stilistice importante. La această problemă, însă, este chemată în discuție disciplina armonie, cu care contrapunctul trebuie permanent corelat. În ansamblu, manualul de *Contrapunct* destinat liceelor de muzică se înscrie ca o reușită : parcurgerea lui va însemna asigurarea unei baze solide pentru abordarea disciplinei la un nivel superior în conservatoare.

Dan VOICULESCU

PAGINI DE ISTORIA MUZICII

Viorel COSMA

IMNURILE UNITĂŢII NAŢIONALE

Un cîntec din perioada interbelică :
Imnul neamului de tenorul D. Mihăilescu-Toscani.

Parcurgînd paginile muzicale ale cîntecului patriotic românesc care a precedat actul istoric al unităţii naţionale din 1918, redescoperim trecutul de luptă al poporului nostru pas cu pas, de la răscoala lui Horea, Cloşca şi Crişan pînă la răsunătoarele victorii de la Oituz şi Mărăşeşti.

Cîntecul patriotic a cunoscut forme de expresie proprii fiecărei epoci. În prima etapă, cînd ortacii lui Horea şi pandurii lui Tudor Vladimirescu s-au răsculat împotriva asupritorilor habsburgici şi a ciocoimii fanariote, au dominat *cîntecul haiducesc, baladesc* şi *cîntecul protestatar,* de esenţă populară şi cărturărească. Versurile unor cîntece patriotice de la 1821, chiar dacă aparţin unor poeţi de artă cultă (Nicolae Văcărescu, Veniamin Costache, Anton Pann), poartă pecetea populară, iar melosul se inspiră fie din folclor, fie din cîntecul de stranã tradiţional.

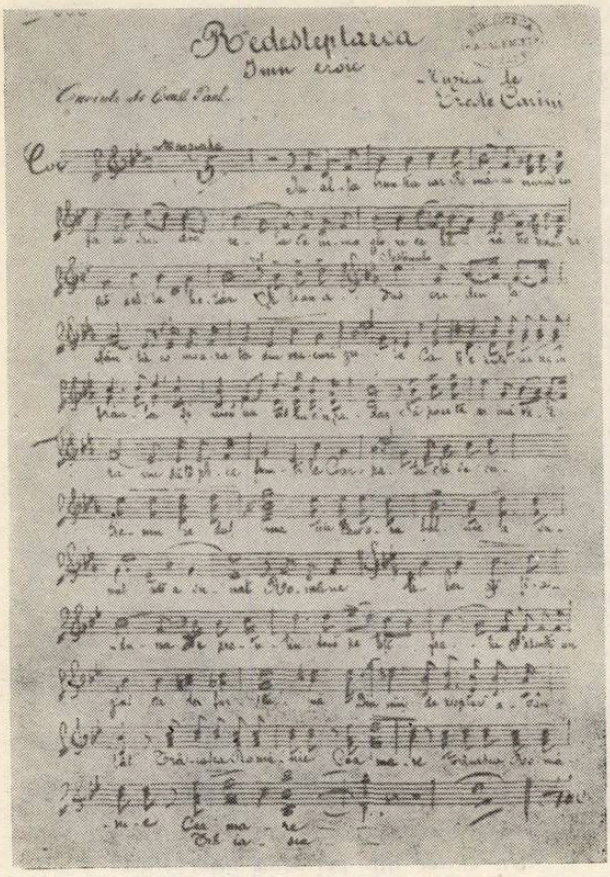
Cîntecul patriotic al Revoluţiei din 1848 are o ţintă precisă, vorbeşte simplu, tăios şi direct, incită masele la acţiune. Este *cîntecul-lozincă,* clădit pe teme uşor de memorat, izvorît din deviza paşoptiştilor : dreptate, egalitate, frăţie. Este cîntecul plămădit de prima generaţie de profesionişti ai satelor (psalţi, lăutari) şi ai oraşelor (şefi de muzică, compozitori, interpreţi, cîntăreţi de stranã). Se mai păstrează încă tradiţia cîntecului popular protestatar sătesc (de tipul *Cîntecelor Iancului),* dar se conturează pregnant un melos orăşenesc revoluţionar. Anonimatul autorilor versurilor şi muzicii domină, cu toate că trecerea spre profesionalism a producţiei literare afirmă primele nume de creatori de cîntece patriotice.

Răspîndirea melosului revoluţionar din prima jumătate a secolului XIX s-a făcut mai mult pe ascuns, pe calea manuscriselor şi foilor volante. Sistemul de notaţie era şi el „cifrat" în bună măsură, spre a nu fi interceptat de ocîrmuire : semiografia psaltică. Tiparul muzical cu portative va schimba întregul proces de difuzare a cîntecului patriotic.

Epoca Unirii Principatelor şi-a ales ca formă muzicală caracteristică tipul de *cîntec-horă.* Unirea avea nevoie de un cîntec paşnic, înălţător, demn. Ritmului de horă i se supun atît poeţii, cît şi muzicienii profesionişti. Se păstrează legătura puternică cu creaţia populară, cu folclorul satelor şi tîrgurilor. Este epoca de apogeu a lăutarilor, iar *Horele Unirii* rămîn opera lor nepieritoare.

Românii de peste munţii Carpaţi resimt şi ei atmosfera Unirii. Se naşte atunci, în Braşovul revoluţionar, simbolicul dans de salon *Romana,* clădit pe melodiile de joc ale ţinuturilor româneşti din Banat, Crişana şi Transilvania. Din *Hora Ardealului* (1848) va plămădi V. Alecsandri *Hora Unirii* (1856).

Lupta pentru neatîrnare cerea poporului replică dîrză, sacrificii de sînge, iar creatorilor putere de a chema şi îmbărbăta. Cîntecul patriotic al anului 1877 îmbracă acum forma *marşului. Marşul naţional* va fi expresia epocii. Totuşi, în creaţia muzicală s-au menţinut încă unele forme vechi din perioada anterioară *(hora),* dar cu valenţe expresive inedite, dinamice.



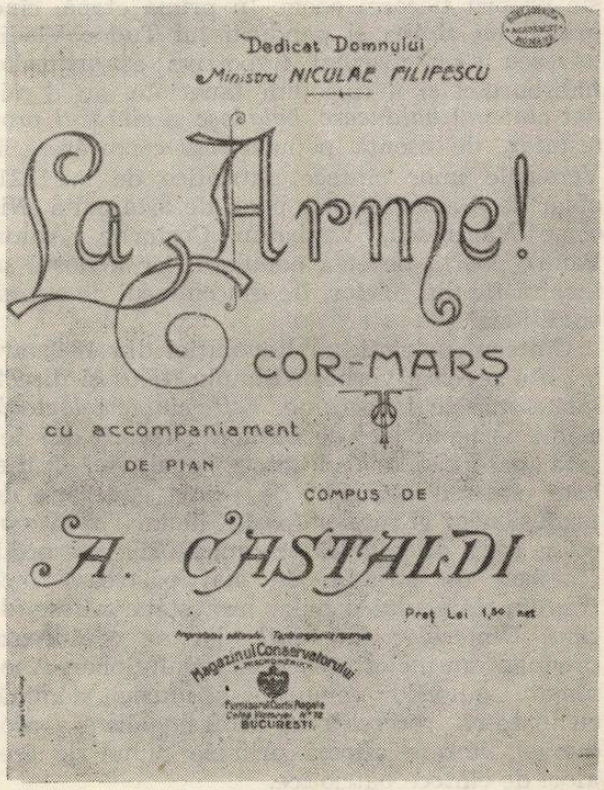
Un imn eroic cu larg ecou în epocă : *Redeșteptarea de* Ercole Carini.

Împletirea formelor artistice vechi cu cele noi a determinat procedee tehnice și formule poetico-muzicale necunoscute în istoria cîntecului patriotic. Pe melodiile cele mai cunoscute *(Apelul moldovenilor de la '48)* s-au suprapus versuri noi, spre a imprima cîntecelor un conținut de actualitate *(Sfîntă zi de libertate)*. Pe intonațiile și ritmurile proprii marșului pașoptist *(Saltă române)* s-au realizat cîntece mobilizatoare de aceeași esență ideatică, cu același parfum, dar de răscolitoare conștiință național-socială *(Calcă române)*. În sfîrșit, pe temeiul unor intonații revoluționare *(Deșteaptă-te române)* s-au născut piese noi de atmosferă patriotică *(Pilotul* de Iacob Mureșianu, *Plîngerea țării* de Enrico Mezzetti, *Imn patriei* de Ion Costescu etc.).

În epoca primului război mondial se continuă forma marșului, dar ia naștere și tipul propriu de cîntec patriotic : *imnul*. Glorificarea miilor de eroi ce au înfăptuit visul de veacuri al tuturor românilor — unitatea Statului național — nu se putea exprima decît prin această formă de odă patriotică. Germenii imnului apăruseră încă din vremea Unirii din 1859 și epocii dobîndirii independenței de la 1877, dar prinosul se aducea mai mult patriei, societăților și organizațiilor ce luptaseră pentru neatîrnare. Imnul patriotic din 1918 era forma de celebrare a victoriei supreme, era glasul unit al tuturora pentru glorificarea eroilor celor mai sîngeroase bătălii din istoria modernă a României.

Răsfoind catalogul veacului de cîntec patriotic românesc, remarcăm *unitatea* tuturor compozitorilor noștri, indiferent de meleagurile de naștere, de autoritatea statală, de condițiile de afirmare a culturii muzicale. Granițele vremelnice ale ținuturilor românești nu au constituit o piedică în calea răspîndirii cîntecului patriotic. Versurile lui V. Alecsandri i-au inspirat pe muzicienii bucovineni și transilvăneni, după cum poezia lui G. Coșbuc a fost transpusă în muzică de creatorii moldoveni și munteni. Iar cînd setea de patriotism nu și-a aflat imediat aleanul poetic dorit, înșiși compozitorii (C. Porumbescu, Ion Vidu, Nicolae Ștefu) au luat condeiul în mînă, făurindu-și versurile.

Cîntecul patriotic a apelat adeseori la poeți minori, fiindcă — așa cum remarca istoricul literar Mihail Dragomirescu — valoarea unui cîntec de război nu stă în realizarea perfectă a formei, ci în simplitatea cuvîntului care „mișcă voința". Dacă Vasile Alecsandri a slujit admirabil epocile Unirii și Independenței, constituind excepția strălucită a regulii, în schimb Andrei Mureșianu (în perioada pașoptistă), George Bengescu-Dabija și Ioan S. Nenițescu (în vremea neatîrnării), G. Georgescu-Theologu (în epoca unității naționale) ilustrează din plin ideea angajării „poeților mărunți" în slujba făuritorilor de cîntece patriotice de larg răsunet în inimile maselor. Volumele *Pui de lei* de Ioan S. Nenițescu și *Flamuri tricolore* de G. Geor-



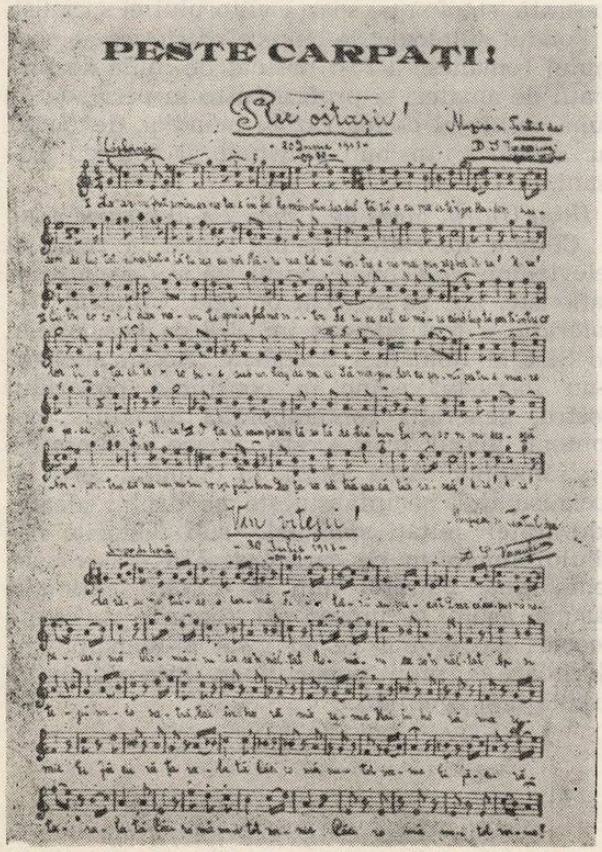
Cîntecul — chemare al românilor de pretutindeni la unitatea națională : La arme de Alfonso Castaldi, (la 8 octombrie 1916 a răsunat la Paris)

gescu-Theologu, de pildă, au însemnat mai mult pentru compozitorii epocii decît culegerile de poezii ale marilor creatori ai literaturii,fiindcă au slujit ideea de cîntec patriotic în clipele de răscruce din viaţa poporului.

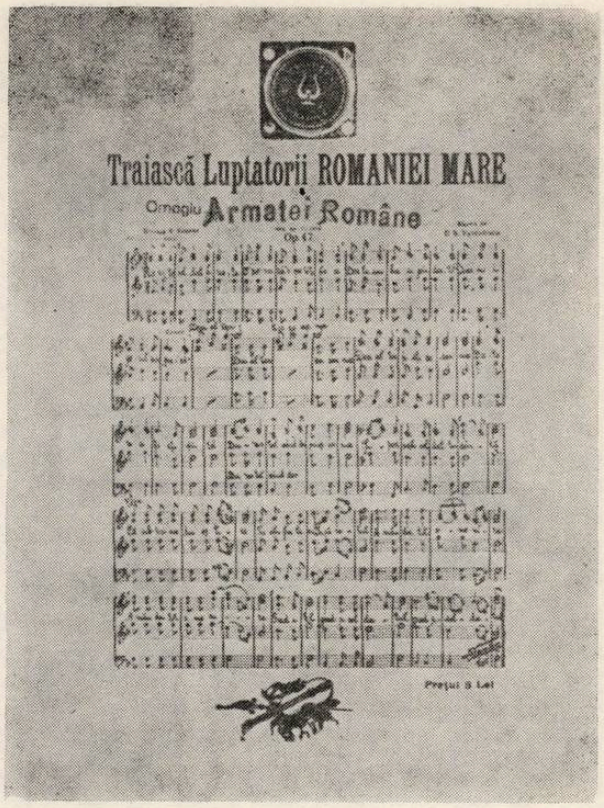
Nu ne poate scăpa faptul semnificativ, atestat de documente, că marii muzicieni ai epocii au vibrat puternic cu evenimentele politico-sociale majore ale timpului lor. Anton Pann, în vremea Revoluţiei paşoptiste, Alexandru Flechtenmacher, în perioada Unirii, Gavriil Musicescu şi Ciprian Porumbescu, în anii dobîndirii independenţei naţionale, Ion Vidu, Gh. Dima şi Alfonso Castaldi, în încleştarea primului război mondial — reprezintă exemple strălucite de compozitori patrioţi, maeştri ai genului vocal angajat.

De asemenea, nu ar trebui uitaţi poeţii şi compozitorii militari, de la caporalul Stan Pîrjol şi unter-ofiţerul Pascu Purcărea pînă la generalul G. Bengescu-Dabija şi colonelul — muzicant Ion Vlăduţă. Fără contribuţia remarcabilă a capelmaeştrilor militari, alta ar fi fost soarta cîntecului patriotic românesc. Compozitori activi, unii chiar prolifici, şefii de muzică militară au scris sute de cîntece, marşuri şi imnuri, dar mai ales au stimulat — prin difuzarea pieselor — pe toţi creatorii. Care rămîn atunci şlagărele fiecărei etape istorice ?

Astăzi răspunsul pare mai uşor decît atunci cînd muzicologii vremilor apuse au trebuit să-şi exprime părerile ştiinţifice, uneori contrare realităţii imediate, *Mugur, mugurel* de Ilarion



Creatorul — prolific al epocii unităţii naţionale : Dumitru S. Vasculescu.

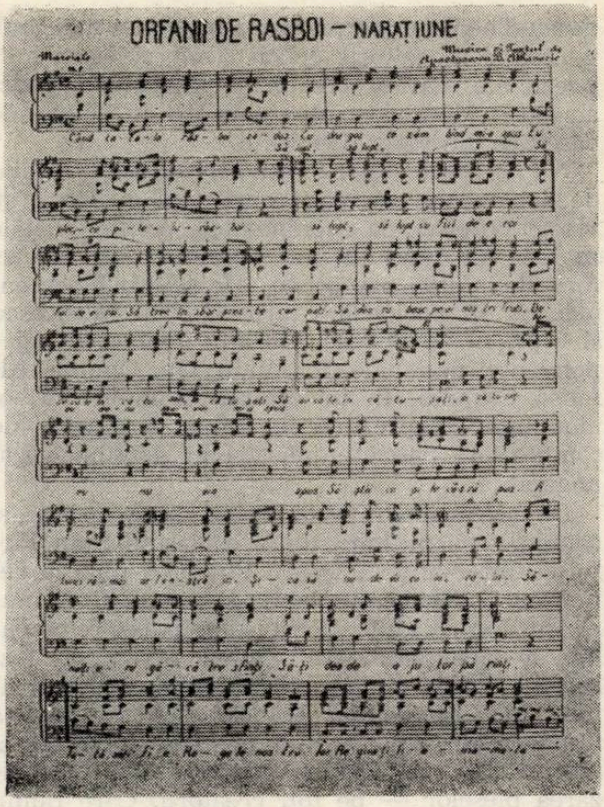


Omagiu armatei române de D. S. Vasculescu : Trăiască luptătorii României Mare, op. 47.

Argeşiul şi *Cîntecul Zaverei* de Anton Pann ilustrează pregnant momentul Revoluţiei lui Tudor Vladimirescu, *Deşteaptă-te române* de Anton Pann nu a cunoscut egal în creaţia paşoptistă, *Hora Unirii* făurită de anonimii lăutari a întrecut lucrarea cu acelaşi conţinut poetic a lui Alexandru Flechtenmacher în vremea Unirii Principatelor, *Calcă române* de Eduard Caudella, *Pe-al nostru steag* şi *Treiculorul* de Ciprian Porumbescu, *La România* de Theodor Georgescu, *Fiii României* şi *Trompetele răsună* de Gavriil Musicescu, *Hora Griviţei* de Grigore Ventura şi *Oştile stau faţă-n faţă* de Johann Jalovitzky — toate în epoca neatîrnării, *La arme* de Alfonso Castaldi şi *Imnul eroilor* de Ionel Brătianu în timpul primului război mondial. Dacă vom adăuga cîntecele de ecou patriotic ale dobîndirii independenţei (create în pragul veacului XX) — cum ar fi *Pui de lei* de Ionel Brătianu, *Sună Buciumul de-alarmă* de Ioan R. Simionescu şi *Voinţa neamului* de I. Chr. Danielescu — putem conchide că momentul 1877 a generat cele mai populare cîntece patriotice din acest veac de închegare şi afirmare a genului coral. În sfîrşit, tot ca o piesă a epocii independenţei de larg răsunet peste timp, merită a fi amintit *Cîntecul gintei latine* în versiunile melodice ale lui Filippo Marchetti (1878) şi Ciprian Porumbescu (1880).

Cîntecul patriotic are meritul excepţional de a menţine trează „geografia" punctelor de sacrificii umane ale poporului român, de a readuce în conştiinţa generaţiilor de azi locurile

Pe versurile istoricului Nicolae Iorga, o alegorie muzicală de război semnată de compozitorul C. Jianu-Dini (Ediția II-a).



Rănile primului război mondial au generat multe cîntece: corul mixt Orfanii de război *de Athanasie Anastasescu (1921).*

de eroism ale armatei. Cîte hore și marșuri nu poartă în titluri numele redutelor Griviția, Rahova, Smîrdan sau Plevna ? Cîte piese dinamice nu ne amintesc de încleștările sîngeroase de la Oituz și Mărășești ? Încrustate în vers și muzică, aceste meleaguri de victorie se înscriu simbolic în spiritualitatea neamului românesc.

Așadar, cîntecul patriotic românesc devenise o *realitate* în peisajul muzical în acest veac de închegare și de afirmare a genului vocal original. Este cea mai emoționantă dovadă că glasul tinerei națiuni române care dorea să se înscrie pe harta statelor independente ale Europei și pe calea cîntecului patriotic, dispunea de „un timbru" aparte, neconfundabil.

A repune într-o nouă și concludentă lumină acest fond spiritual, atît de personal al școlii muzicale românești, constituie azi nu numai o datorie de onoare a culturii contemporane ci și un legămînt față de strămoși și de eroi că nu i-am uitat. Prin cîntecul patriotic ne revendicăm trecutul și ne reîmprospătăm continuu dreptul de a stăpîni veșnic acest pămînt al Daciei Felix.

Cele șase decenii care s-au scurs de la actul unității naționale au însemnat desăvîrșirea idealurilor pentru o Românie independentă, democrată, stăpînă pe soarta viitorului ei socialist.

Fondul antologic de cîntece patriotice al neamului românesc a fost preluat de miile de formații de amatori și profesioniste în perioada de după cel de al doilea război mondial, devenind cu adevărat un bun spiritual al întregii națiuni.

Hora Unirii, Marș de 1 mai, Pe-al nostru steag și *Cîntăm libertatea* răsună zilnic la radio și televiziune ca semnale de pauză și de emisiuni naționale, iar, ca suprem omagiu, *Cîntecul tricolorului* a fost adoptat în 1978 ca Imn oficial de Stat al României Socialiste. Aceste melodii s-au încrustat adînc în conștiința poporului nostru, generația contemporană unindu-și necontenit glasul, prin aceste cîntece de amintire a strămoșilor. Abia astăzi, în climatul fertil al socialismului, se înfăptuiește pe deplin idealul adevăratei unități spirituale, sub faldurile nobilului umanism ce caracterizează epoca contemporană. Mărețul imn al unității naționale răsună acum la unison cu ecourile de peste veacuri ale eroilor ce au visat o Românie înfloritoare a unui popor liber, într-o lume a dreptății și egalității.

Eugenia CERNEA

Aspecte ale preluării idealurilor paşoptiste de către socialiştii români, reflectate în cîntecul revoluţionar şi patriotic

În lucrările anterioare asupra cîntecului muncitoresc revoluţionar, perioada istorică pe care am abordat-o începea cu ultimul deceniu al secolului XIX, respectiv cu anii din preajma creării Partidului social-democrat al muncitorilor din România *). Cercetările mai recente le-am extins pînă în deceniul al şaptelea al secolului trecut, unde am găsit consemnări despre constituirea unor formaţii corale ale asociaţiilor muncitoreşti [1]. În acest demers, ne-au fost de ajutor unele lucrări de istorie a muzicii româneşti şi din domeniul istoriei mişcării muncitoreşti din ţara noastră apărute în special în ultimii zece ani.

În cercetarea folclorului muncitoresc revoluţionar, datorită naturii complexe a tipului de material pe care îl oferă tradiţia, investigaţiile *etnomuzicologice* se întrepătrund cu cele de *istorie a muzicii,* ponderea menţinîndu-se în funcţie de perioada istorică, de mediul profesional investigat şi de faza de răspîndire a cîntecelor. În cazul de faţă, elementele folclorice relevate vor fi în minoritate faţă de cele de tip cult.

În cele ce urmează, vom încerca să desprindem cîteva aspecte ale cîntecelor de pionierat aparţinînd mişcării noastre muncitoreşti şi primelor cercuri socialiste, prin care ele îşi mărturisesc destinul de continuatoare a tradiţiilor revoluţionare de la 1848, într-o nouă etapă istorică.

Interesată în desăvîrşirea revoluţiei burghezo-democratice, mişcarea socialistă a preluat idealurile paşoptiste, părăsite treptat de burghezie şi le-a înscris între primele puncte ale programului său.

„Părinţii noştri au luat parte în mişcarea de la 1848. (...) Aceşti oameni însă şi-au sfîrşit rolul lor istoric şi aşteaptă ca generaţia nouă să vie şi să le ia din spinare sarcina grea, cauza sfîntă a democratismului adevărat. (...) Fericită e acea naţiune a cărei generaţie nouă, inteligentă, în asemenea momente de trecere se arată demnă de a-şi lua sarcina de la părinţi, a cărui tinerime a păstrat curată inima sa, pentru a putea înţelege faza nouă a dezvoltării idealului secular al poporului şi care se simte destul de puternică pentru a sta în fruntea lui, a reprezenta şi a apăra interesele acestuia".

Cu aceste fraze, bisăptămînalul socialist „Besarabia", scos la Iaşi de fraţii Nădejde şi dr. Nicolae Russel, în numărul său din 28 octombrie 1879, enunţa fără şovăire rolul istoric al tinerei generaţii revoluţionare româneşti.

Aderînd cu entuziasm la ideile socialiste, care pătrundeau atunci în ţară, tinerii revoluţionari studiau în acelaşi timp faptele şi scrierile paşoptiştilor, venerau eroii revoluţiilor româneşti şi se străduiau să-şi înscrie numele pe noile pagini eroice de luptă în slujba patriei. În acest sens este semnificativă o scrisoare din 1876 a lui Dobrogeanu Gherea, în care îi recomanda unui prieten apropiat de idei, ca să-şi cumpere cu primii săi bani operele lui Bălcescu şi Şincai [2]. Iar Nicolae Codreanu îi scria doctorului Russel : „Ţăranii români, mai ales cei care trăiesc în munţii Valahiei, aşteaptă (...) să apară

*) Vezi : „Spre lumină — culegere de cîntece revoluţionare" — Ed. Muzicală, 1964 şi diverse studii şi articole publicate în „Studii de muzicologie" şi „Revista de etnografie şi folclor" din acest interval de timp.

[1] Este vorba de formaţiile corale prevăzute în statutele lor de către „Asociaţia generală a muncitorilor din Timişoara", constituită în anul 1868 ; „Asociaţia generală a muncitorilor din Cluj", întemeiată în 1869, „Cercul calfelor-meseriaşi din Oradea" în 1870 şi altele. *(Documente privind începuturile mişcării muncitoreşti şi socialiste din România 1821—1878,* Institutul de studii istorice şi social-politice de pe lîngă C.C. al P.C.R., Ed. politică, Buc., 1971, Doc. 212, p. 515—530 ; Doc. 205, p. 484—495 ; Doc. 209, p. 504—510).

[2] C. Dobrogeanu-Gherea, *Corespondenţă,* Ediţie, studiu introductiv şi note de I. Ardeleanu şi N. Sorin, „Studii şi documente", Ed. Minerva, Buc., 1972, p. 17.

din nou un (...) Vladimirescu, care să-i organizeze și să-i conducă împotriva boierilor și ciocoilor" [3].

Alături de cercurile socialiste, cu componență preponderent intelectuală, tînăra mișcare muncitorească, animată de sentimente patriotice, se străduia și ea să-și aducă contribuția la dobîndirea progresului social-economic național. Era perioada în care nu numai burghezia română, de-abia înfiripată, era puternic concurată de capitalul străin, dar și dezvoltarea proletariatului industrial autohton era stînjenită de masivul import din străinătate de lucrători calificați. În aceste condiții, unul dintre importantele țeluri social-patriotice ale *Asociației generale a lucrătorilor din România*, constituite în anul 1872, ca și al uniunilor profesionale îndrumate de ea, era obținerea unor măsuri energice pentru calificarea superioară a muncitorilor români. Asociația își propunea chiar să trimită „cu cheltuiala sa, pe cît mijloacele vor permite, pe cei mai inteligenți și distinși dintre meseriașii români ca să se perfecționeze în atelierele din străinătate" [4].

Lupta împotriva importului de muncitori, sprijinită în timpul grevelor pe plan european de Internaționala I, avea o justificare multiplă în țara noastră, unde proletariatul abia se înfiripa.

Apelurile patriotice ale asociației, adresate prin ziarul său „Lucrătorul român", au găsit un ecou neîntîrziat în rîndurile intelectualității progresiste, mulți oferindu-se să predea cursuri gratuite în școlile profesionale inițiate de asociațiile muncitorești. Ucenicii, deveniți elevi ai acestor școli, beneficiau de unul dintre primele succese revoluționare ale muncitorilor bucureșteni.

Între cei ce au răspuns la chemările asociațiilor muncitorești, s-a aflat și compozitorul Alexandru Flechtenmacher, devotat aspirațiilor naționale ale poporului român. „Revista științifică" bucureșteană, în numărul său din 15 iunie 1875, relata că la sărbătorirea a doi ani de la înființarea asociației „Unirea muncitorilor constructori", „înainte de împărțirea premiilor, junii ucenici au intonat *Hora lucrătorilor constructori*". În textul lui N. V. Scurtescu, cu muzica lui Al. Flechtenmacher, găsim versuri mișcătoare, atît prin semnificația lor în momentul dat, cît și prin coloritul lor de epocă :

„Vivat teslă și mistrie,
Vivat sînta meserie,
Cît moșia ea plătește
Așa-i zis pe românește" [5]

În cadrul limitat al uniunii muncitorilor constructori, ideile unirii răsunau ca un ecou al tînărului proletariat autohton la marea *Unire*.

„Trageți, meșteri, cu iubire
Hora mare de unire
Și cînd sînteți la nevoi,
Ajutați-vă-ntre voi
Și-orice intrige străine
Nu lăsați să vă dezbine.
Întăriți sfînta unire,
Căci în ea e mîntuire
Și uniți cînd toți vom fi,
Chiar străinii ne-or cinsti" [6].

Astfel, remarcabilul compozitor care a slujit cu melosul său revoluția de la 1848, Unirea țărilor române, cel care avea să cînte Războiul pentru independență precum și înfrățirea muncitorilor și țăranilor în Partidul social-democrat al muncitorilor din România, n-a pregetat să ofere „junilor ucenici" constructori *prima compoziție muzicală românească dedicată mișcării muncitorești.*

Apropierea spirituală a lui Flechtenmacher de mișcarea muncitorească și socialistă capătă un plus de motivație, dacă avem în vedere și activitatea soției sale. Maria Flechtenmacher, născută Mavrodin, cunoscută ca actriță și scriitoare, a condus publicația bisăptămînală „Femeia română" (ziar social-literar și... casnic), care a apărut între anii 1878—1881. Secretarul redacției, Paul Scorțeanu, era dintre intelectualii primei generații de socialiști bucureșteni. La revistă au colaborat publiciști socialiști, precum Constantin Mille, N. D. Saphir, Al. Spiroiu, Sofia Nădejde și alții. La scurt timp după apariția revistei, Dobrogeanu-Gherea constata că „devine tot mai bună, iar, cu un mic sprijin, poate să se transforme chiar într-o revistă foarte bună" [7].

Un alt prilej de manifestare muzicală, deosebit de bogat în semnificații, a fost încercarea de a sărbători — pentru prima dată în țara noastră — ziua proclamării Comunei din Paris, sărbătorire pregătită de cercul socialist ieșean. Evenimentul a fost succint semnalat în literatura noastră muzicologică de către Cristian Ghenea [8].

Pregătirea sărbătoririi din 1881 a constituit nu numai un moment interpretativ în istoria cîntecului revoluționar, ci și un moment de creație. Și tocmai aceasta din urmă ne interesează în deosebi.

Să încercăm să reconstituim acel eveniment.

---

[3] *Documente privind istoria României, Războiul pentru independență*, vol. I (partea I), Ed. Academiei R.P.R., 1954, Doc. 555, p. 739.

[4] *Documente privind începuturile mișcării muncitorești și socialiste*, 1821—1878, Doc. 265, 266, p. 641—652.

[5] Idem, Doc. 306, p. 719—720 ; Doc. 321, p. 738—742.

[6] „Românul", an XII, nr. 13, 1 iunie. 1876.

[7] C. D. Gherea, *Corespondență*, p. 48, 137 ; Rodica Oană Pop, *Alexandru Flechtenmacher*, Viața în imagini, Ed. muzicală, 1964.

[8] C. Ghenea, *Rolul social-educativ al muzicii*, „Studii de muzicologie", vol. VII, Ed. muzicală, 1971, p. 270 ; *Prezența muzicii în eroicele lupte ale tineretului comunist*, Muzica, 4, 1972, p. 14.

Cercul socialist de la Iași, condus de Ioan Nădejde, luase inițiativa de a aniversa la 6 martie printr-un „banchet", cum obișnuiau în anii aceia organizațiile proletariatului din apusul Europei, un deceniu de la proclamarea Comunei din Paris. Urmau să fie prezenți muncitori, studenți, intelectuali și chiar țărani din împrejurimi, antrenați în mișcare. În total peste 200 de persoane, dovadă a activității propagandistice prodigioase a cercului ieșean [9]. Un incident neașteptat a întrerupt firul acțiunii. La 1 martie, un atentat al grupării teroriste a narodnicilor a curmat viața țarului Alexandru al II-lea. Consulul rus din Iași a interpretat „banchetul Comunei" drept un pretext pentru sărbătorirea asasinării țarului și a cerut interzicerea lui. Supus la presiuni, guvernul român a dispus suspendarea serbării. În consecință, înainte de începerea ei, a fost arestat un grup de socialiști, împreună cu doctorul Russel, care apoi a fost expulzat.

Serbarea n-a mai avut loc, dar experiența ei a rămas, împreună cu cîntecele create și interpretate în vederea acesteia. Fiind *primele cîntece* abordate în repertoriul mișcării noastre socialiste, ne interesează în mod deosebit întregul eveniment.

Doctorul Nicolae Russel își luase însărcinarea să organizeze sărbătorirea Comunei. „De o lună de zile el diriguiește coruri, repetează cîntece revoluționare în toate limbile" — scria Constantin Mille, pe atunci încă student al Facultății de litere din Iași, în romanul său autobiografic „Dinu Milian". „În fiecare seară birou-i de consultație se schimbă în conservator. Și tacticos și cu pipa în gură, doctorul dă tactul melodiilor" [10].

Nicolae Russel, creionat cu umor și dragoste în romanul lui Mille, sub numele de dr. Rickard. a fost în realitate o figură interesantă a socialismului premarxist. Născut în anul 1850 într-o familie de nobili polonezi rusificați, Nikolai Konstantinovici Sudzilovski (Russel) s-a refugiat în România, fiind urmărit de ohrana țaristă pentru activitate revoluționară. Aici, alături de alți cîțiva emigranți ruși și ajutat de socialiștii români, a mijlocit trecerea clandestină în Rusia a literaturii revoluționare narodnice, publicate în apus [11]. Publicist solicitat la ziarele narodnice editate de emigranții ruși în vestul Europei, Russel a fost și autor al unei colecții de cîntece revoluționare. Într-o scrisoare, datată din septembrie 1875, un prieten îi scria de la Londra — unde știm că în anii aceia se afla redacția gazetei „Vperiod" : „Pentru noua ediție a cărții de cîntece vă laud (...) Este foarte cerută. Poporului îi place încă această formă". Din aceeași scrisoare rezultă că Russel se pregătea să mai alcătuiască o colecție de cîntece revoluționare, despre care nu avem știri dacă a mai fost realizată [12]. Știm doar că doctorul Russel și-a aplicat cunoștințele sale muzicale la organizarea corului socialiștilor ieșeni, cu care repeta cîntece revoluționare. Pentru aceeași serbare se pregăteau să țină discursuri despre Comuna din Paris profesorul Ioan Nădejde și Constantin Mille, unul dintre cei mai activi și entuziaști membri ai cercului socialist din capitala Moldovei.

La repetițiile din cabinetul doctorului Russel, după descrierea lui Mille, era „o urmare veșnică de la bubuitul Marseilezei franceze la cîntecele jalnice ale revoluțiunei rusești [13]. Într-adevăr, din programul „banchetului" — după cum citim în lucrarea dedicată lui C. Mille de către Tiberiu Avramescu — făceau parte, între altele „Marseileza (executată de muzică instrumentală) (...) cîntecul *Mourir pour la patrie* (executat de chorul) (...) și cîntecul *Cine zace în apăsare* (executat solo)".

Dintr-o scrisoare mai veche a lui Gherea, în care acesta se străduia zadarnic să-l determine pe Russel să-și vîndă pianul [14], înțelegem că „bubuitul Marseilezei" — după expresia lui Mille — provenea de la pianul lui N. Russel și că el se datora chiar interpretării energice a doctorului.

Între „cîntecele jalnice ale revoluțiunii rusești" — dacă se vor fi cîntat cumva atunci mai multe — se afla, în orice caz, cîntecul funebru al narodnicilor, „Zamucen tiajoloi nevolei" (Chinuit în grea captivitate), pe versurile lui Macitet, publicate în 1876, în gazeta „Vepriod". Ele fuseseră create la moartea studentului Cernîșov, torturat în închisoarea țaristă [15].

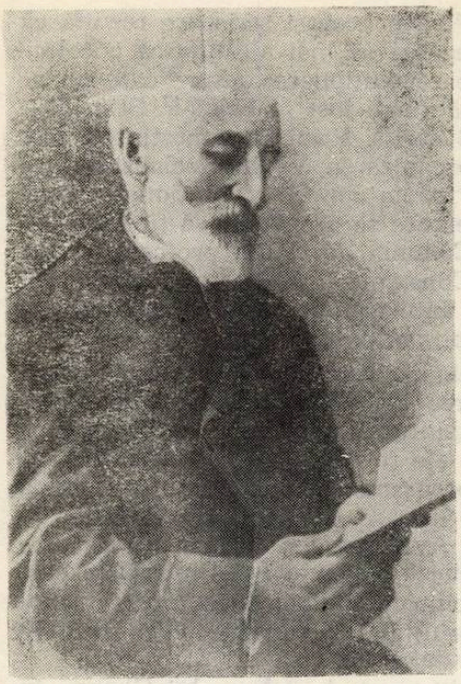
În anul 1880, dr. Russel publicase în tipo-litografia ieșeană „Buciumul român", lucrarea sa de propagandă socialistă, „Un studiu psychiatric urmat de cîteva comentarii asupra ideilor sănătoase", în care cita, în traducere românească, două strofe ale acestui cîntec, strofele 6 și 7, care cuprind legămîntul la mormîntul prietenului ucis.

„Mergînd pe-acelaș drum cu tine,
Ca tine-n temniți vom muri,
Poporul apărînd, ca tine,
A noastră viață vom jertfi.

Un sol vom fi și noi, ca tine,
Ce idei noi vom odrăsli,
Nainte mergători, ca tine,
Ferice timpuri vom vesti".

---

[9] Tiberiu Avramescu, *Constantin Mille, tinerețea unui socialist*, Ed. politică, 1973, p. 90—115.
[10] Constantin Mille, *Dinu Milian*, ed. IV, Buc., 1913—1914, vol. I, p. 167—168.
[11] T. Avramescu, op. cit., p. 90—115.
[12] *Documente privind istoria României, Războiul de independență*, vol. I (partea I), Doc. 292, p. 480.
[13] C. Mille, op. cit., p. 167—168.
[14] C. D. Gherea, *Corespondență*, p. 44.
[15] M. Druskin, *Russkie revoluționniie pesni*, Muzghiz, 1952, p. 16—18, 122—123.



Doctorul Nicolae Russel (fotografie publicată de T. Avramescu).

Aceleași două strofe le citează și prof. dr. N. Leon, în amintirile sale despre perioada „Contemporanului" ieșean. El relatează că în casa „apostolului din Sărărie", cum i se spunea profesorului Ioan Nădejde, casă în care se țineau ședințele cercului socialist și în care lucra redacția „Contemporanul", răsuna adesea această melodie [16]. Nu știm cui îi aparține traducerea românească și nici dacă ea a fost cîntată. Este posibil ca N. Leon să fi citat versurile după lucrarea lui Russel. Cert este că metrica versurilor este defectuos adecvată melodiei și cîntarea lor ar fi fost anevoioasă. Presupunem că, în orice caz, pentru serbarea Comunei, cîntecul se va fi repetat în limba rusă [17], aceasta justificîndu-se și prin afirmația lui Mille, că se repetau „cîntece revoluționare în toate limbile".

Fără îndoială că în casa lui Nădejde, acest cîntec funebru s-a cîntat adesea, dar nu în amintirea studentului Cernîșov — necunoscut la noi — ci în amintirea doctorului Nicolae Codreanu, mort la 27 de ani, în împrejurări grele, datorate faptului că a fost urmărit pentru activitate revoluționară. Figura luminoasă a lui Nicolae Codreanu, descendent din familia haiducului moldovean cu același nume, a rămas adînc întipărită în inima tinerei generații de revoluționari pe care i-a îndrumat. Ca dovadă, prima broșură publicată de socialiștii bucureșteni, intitulată „O pagină din socialismul român", cuprindea necrologul la moartea lui [18]. Iar în 1882, la Paris, Constantin Mille, în poezia intitulată „La moartea lui Nicolae Codreanu" făcea să răsune ecoul îndepărtat, ecoul românesc al legămîntului din cîntecul funebru învățat în casa „profetului din Sărărie".

„Umbră sfîntă, dormi în pace, urmăm calea-ți înainte,
Ca și tine vom fi gata pentru bine-a ne jertfi...
Ca și tine noi lupta-vom pentru drepturile sfinte,
Ca și tine-n prigonire vitejește vom sfîrși...
(...)
Umbră tristă și tăcută, dormi în pace liniștită,
Vorba ta a dat sămînță, moartea-ți oameni a creat,
Tu, ce te-ai luptat cu noaptea, cu robia urgisită,
Dormi în pace ! Noi, urmașii, glasul tău l-am ascultat" [19].

Un alt cîntec care figura în programul „banchetului" Comunei și urma să fie executat de cor, era *Mourir pour la patrie*. Titlul acesta nu este cel autentic, ci reprezintă primul vers al refrenului :

Constantin Mille
(fotografie din 1894, publicată de I. C. Atanasiu, în „Pagini din istoria contemporană a României", 1881—1916).

[16] Victor Vișinescu, *Sofia Nădejde*, „Evocări", I.S.I.S.P., Ed. politică, Buc., 1972, p. 179—180.

[17] *Documente privind istoria României, Războiul pentru independență*, vol. I (partea I), Doc. 445, p. 646, de unde rezultă că între documentele rămase de la cercul socialist din Iași se află și textul cîntecului „Zamucen tiajoloi nevolei", în limba rusă.

[18] Stelian Neagoe, *Nicolae Codreanu*, „Evocări", I.S.I.S.P., Ed. politică, Buc. 1970.

[19] C. Mille, *Versuri (1878—1883), Din caietul roșu, Din caietul dragostei. Traduceri*, Iași, Tipo-litografia „Buciumul Român", 1883.

„Mourir pour la patrie (bis)
C'est le sort le plus beau,
Le plus digne d'envie".

Acesta a fost cîntecul străzii în revoluția franceză din 1848, a intrat în folclorul național al Franței, supraviețuind pînă în zilele noastre, după cum precizează Pierre Barbier și France Vernillat în „Histoire de France par les chansons" [20]. Probabil, el a făcut parte și din repertoriul comunarzilor și, cunoscîndu-i această calitate, Russel l-a inclus în programul serbării din 1881.

Dar dincolo de cîntecele revoluționare străine, aportul creator al tinerilor socialiști ieșeni a adus nu numai un număr autohton în program, ci a făcut să răsune însuși glasul socialismului român al anilor '80, în prima sa pledoarie poetico-muzicală.

Constantin Mille scria în romanul său că, în cadrul pregătirilor pentru serbare „unul din personajele sale, după poezia *Cine trece Oltul mare* alcătuise versuri revoluționare, în care ciocoii nu sînt de loc lingușiți" [21]. Istoricii au identificat în personajul respectiv pe Theodor Speranția, cunoscutul anecdotist al „Contemporanului" din anii 1881—1891, membru al cercului socialist din Iași [22]. Dar din romanul lui Mille nu aflăm care erau acele versuri și nici faptul că ele urmau să fie cîntate. Răspunsul la aceste întrebări l-am dedus de-abia din paralelismul care se remarcă între primul vers al cîntecului lui Tudor, *Cine trece Oltul mare* și titlul cîntecului *Cine zace în apăsare*, inclus în programul „banchetului". Versurile, nesemnate și fără specificarea că ele ar fi fost cîntate cu vreun prilej, dar purtînd data semnificativă de 24 februarie 1881, au fost păstrate în Archiva Institutului de studii istorice și social-politice de pe lîngă C.C. al P.C.R. Ele au fost publicate de A. Deac și T. Pintean în volumul „Poezii muncitorești revoluționare din România (1872—1944)" [23]. Dăm spre comparație primele două strofe ale ambelor texte :

Textul lui I. Niculescu :

„Cine trece Oltul mare ?
Ce viteaz răzbunător
Umple astăzi de teroare
Zbirii bietului popor ?

Este Tudor, e oșteanul
Ce-nspăimîntă pe păgîni !
Este Tudor, e olteanul
Este Tudor, Domn Român " [24]

Th. Speranția
(fotografie din anii studenției oferită de Margareta Speranția, fiica scriitorului)

Textul lui Th. Speranția :

„Cine zace-n apăsare
Despoiat de-mpilatori
Și-și hrănește din sudoare
Pe ai săi asupritori ?

E poporul, e sărmanul
E poporul muncitor...
E mojicul, e țăranul
Răstignit de vînzător" [25].

Este lesne de remarcat cum, folosind aceeași simetrie a structurii în tiparul, constînd din succesiuni de procedee stilistice, ca interogația poetică, anafora, paralelismul și altele, poetul a substituit eroului un personaj colectiv. A substituit de fapt eroului primei revoluții burghezo-democratice românești, personajul colectiv al viitoarei revoluții proletare.

Cîntecul lui Tudor, „Cine trece Oltul mare" ar fi trebuit să ne ajute în depistarea melodiei cu care au fost cîntate versurile lui Speranția. Dar versurile lui I. Niculescu, devenite populare, notate încă de Gh. Ucenescu, au fost cîntate pe mai multe melodii [26]. Indicația din program, că piesa urma să fie cîntată *solo*, ne sugerează doar că melodia, probabil, aparținea, fie sistemului rubato al cîntecului popular, fie stilului romanțat, interpretat, de obicei *ad libitum* de cîntăreți și de aceea neadecvat unei execuții corale neprofesioniste. Dacă melodia

[20] Paris, Gallimard (1956—1961), vol. VI, p. 201—202.
[21] C. Mille, *Dinu Milian*, p. 167—168.
[22] T. Avramescu, op. cit., p. 90—115.
[23] Ed. Minerva, Buc., 1970, p. 85.
[24] Mircea Ștefănescu, *Cîntecul revoluționar și patriotic românesc*, Ed. muzicală, Buc., 1974, p. 175—180.
[25] A. Deac, T. Pintean, *Poezii muncitorești revoluționare din România*, (1872—1944), Ed. Minerva, Buc., 1970, p. 85.
[26] M. Ștefănescu, op. cit., p. 175—180.

textată de Th. Speranția era *aria* lui Gh. Brătianu, sau era o melodie populară, nu putem preciza.

Alături de versurile cîntecului *Cine zace-n apăsare,* purtînd data de 25 februarie 1881 — deci cu o zi mai tîrziu decît primele — găsim în volumul citat, datorat lui A. Deac și T. Pintean, o adaptare a cîntecului *Deșteaptă-te române* la problematica socialistă a vremii. Versurile poartă amprenta patosului dramatic al pionieratului socialist român, care s-a născut în perioada în care socialiștii din vestul și estul Europei plăteau din greu pentru convingerile lor. Judecînd după stilul versurilor, ca și după data apropiată între crearea lor, precum și după faptul că ele au fost găsite împreună la percheziția făcute în ziua arestării și au fost păstrate împreună, presupunem că au fost scrise de același autor.

„Deșteaptă-te, române, deșteaptă-te odată,
Ridică-ți și tu glasul, sărmane muncitor
Și celor ce te-mpilă, tiranilor le-arată
Că de-au furat trecutul, tu ai un viitor.
(...)
La voi, în mîna voastră e totul, e puterea,
Vă deșteptați acuma și jugul scuturînd,
Vă hotărîți cu toții cari ați simțit durerea,
Ori a trăi ferice, ori a muri luptînd".

Faptul că versurile sînt datate în 24 și 25 februarie 1881, ne sugerează că prezența lor n-a fost prevăzută în programul inițial, a cărui pregătire începuse cu o lună înainte de ziua serbării. Pe parcursul repetițiilor însă, participanții români au simțit nevoia ca în ziua aniversării Comunei, să exprime și cuvîntul specific al socialismului român, în cîntece revoluționare proprii.

După cum se știe, melodia cîntecului „Deșteaptă-te române" a fost de multe ori cîntată la demonstrațiile de 1 Mai, între anii 1890 și 1895.

Astfel, avem în față *primele texte de cîntece ale mișcării socialiste din România,* create cu doisprezece ani înaintea întemeierii Partidului social-democrat al muncitorilor din România. Ele au fost concepute de către poetul român pe melodiile unor cîntece ale revoluțiilor din 1821 și 1848, semnificînd adînca și fireasca continuitate a ideilor revoluționare patriotice românești. Ca fenomen frecvent în istoria cîntecelor revoluționare, „Deșteaptă-te române" și *Cîntecul lui Tudor* au fost adoptate de mișcarea socialistă românească prin procedeul folcloric de textare a unor melodii cunoscute, reluate în momente similare, tot așa cum a fost preluată de proletariatul francez Marsilieza revoluțiilor burgheze și transformată în 1847 în *La Marseillaise de l'union ouvrière,* iar în 1871, în *La Marseillaise de la Commune* [27], tot așa cum unele dintre primele cîntece socialiste maghiare au fost create pe melodia cîntecului lui Kossuth, tot așa cum, la rîndul său, textul lui Andrei Mureșianu fusese creat pe melodia unui cîntec mai vechi cu conținut patriotic. [28].

Preluînd melodia și structura textelor, poetul moldovean prelua de fapt simbolul revoluționar al înaintașilor, realiza pe planul cîntecului militant, legătura dintre tradițiile pașoptiste și cele socialiste, exprima prin cîntec ceea ce prietenii săi de idei afirmau cu doi ani mai tîrziu în gazeta „Dacia viitoare" :

„Ce făcu Tudor (..) știți ; ce ar fi dorit Tudor să mai facă, vom încerca să se împlinească. (...) Noi voim ca cel ce produce să posede, cel ce posedă să producă. Știm că sîntem 10.000.000 de oameni care vorbim aceeași limbă. Pentru dînșii vorbim, pentru drepturile lor vom lupta. (...) Sîntem fiii vechii Dacii, voim Dacia viitoare" [29].

---

[27] Romeo Ghircoiașiu, *Tradiții ale cîntecului patriotic,* „Studii de muzicologie", vol. VII, Ed. muzicală, 1971, p. 68—71.

[28] P. Barbier..., op. cit. vol. VII, p. 22, 208.

[29] „Dacia viitoare" (Paris—Bruxelles) an. I, nr. 1, din 1883, p. 1—2, apud *Documente din istoria mișcării muncitorești din România,* 1879—1892, I.S.I.S.P., Ed. politică, Buc., 1973, Doc. 54, p. 158—159.

Paula CARP

Despre începuturile „Arhivei de folklore" a Societății Compozitorilor Români

Era în anul 1933. Studentă fiind, profesorul Constantin Brăiloiu m-a chemat într-o zi la Arhivă. Mi-a pus în față o transcriere, ciudată pentru mine, a unei scurte melodii, multiplicată pe verticală de-a lungul unei coli imense. Mi-a explicat sistemul notării sinoptice și rostul ei, m-am înarmat cu curaj și m-am pornit la lucru.

La fel de ciudat mi s-a părut și faptul că prima lucrare încredințată mie a fost transcrierea unei serii de bocete și cîntece rituale de înmormîntare. Era pe atunci predilecția Profesorului, pe care mult mai tîrziu am înțeles-o deplin. În ritualul de mort, el încerca să deslușească ceva din gîndirea populară asupra unora din aspectele majore ale vieții, precum și modul de apărare al oamenilor în fața forțelor copleșitoare și pline de taine ale naturii, de care se temeau. Aici, de altfel, se găsește și sorgintea interesantei interpretări științifice a baladei Miorița, în care minunata alegorie a morții ciobanului ar fi în esență — după părerea lui Const. Brăiloiu — exprimarea necesității stricte ca ritul de îngropăciune să fie împlinit după datină.

De mirare era și „sediul" modest al Arhivei, în contrast cu importanța culturală și națională a instituției. O cameră mare, cu cîteva mese de lucru și o bibliotecă cu cărți de specialitate rare, și o cameră mică, cu stelaje pînă în tavan și cu o masă lungă. Cămăruța servea de depozit al materialului și de cabinet tehnic. Aici se aflau fonografele și cilindrii de ceară, aici se făceau înregistrările, se reparau sau se perfectau aparatele și se desenau caligramele, tot aici se lucra adesea la transcrierile muzicale, într-un colț al mesei, lîngă ușă. Camera cea mare era în principiu a Profesorului, director al Arhivei și secretar al Societății Compozitorilor. Dar ea mai găzduia adesea, cu intermitență, pe colaboratorii care s-au perindat la Arhivă.

Ca și sediul, mijloacele tehnice și financiare erau disproporționat de reduse față de țelurile mari ale Arhivei. Iar pe conducătorul ei mi-l amintesc veșnic împărțit între migala muncii științifice și lupta de fiecare zi cu tot soiul de probleme și adversități. Nu puține au fost victoriile în această luptă, dar obținute cu multă trudă. Victorie, transformarea incomodului și limitatului fonograf cu pîlnie în fonograf electric cu microfon. Victorie, imprimarea pe discuri a muzicii populare de strictă utilitate științifică. Victorie, prezentarea unor echipe folclorice în străinătate. De asemenea, apariția primelor publicații științifice: „Schiță a unei metode de folklore muzical", „Bocetul de la Drăguș", „Bocetul din Oaș", etc. Dar toate acestea s-au realizat numai prin modestele mijloace ale Arhivei și printr-o muncă perseverentă.

Mai puțin victorioase au fost însă bătăliile date de Profesor în afară, împotriva acelei racile adînci, cu care se luptase înaintea sa compozitorul Dimitrie Kiriac: neînțelegerea și indiferența forurilor de stat din acele vremuri față de marile valori culturale create de popor și față de orice inițiativă pentru a le cerceta. Bătăliile acestea Const. Brăiloiu le-a dus cu tenacitate pe tot felul de căi. Nu o dată ea ocupa cronicile sale muzicale — și nu pot să nu amintesc cel puțin cele două scrisori „către un Mecena închipuit"[1]) — adevărat program de organizare a cercetării folclorului de pe tot cuprinsul țării. Dar mai cu seamă mi-au rămas în minte anumite scene, care reflectau înfruntări fățișe. Venea cîte o dată furios de la asemenea întîlniri și — în stilul lui vivave și presărat cu sclipiri de umor și maliție — ne povestea despre toate încrucișările de spadă și scăpărările de scîntei care avuseseră loc, ba o dată chiar cum părăsise cabinetul ministerial în toiul discuției. Mai mult ca orice îl revolta obtuzitatea și concepția mercantilă a cutărui sau cutărui ministru, care nu avea cîteodată egal decît pe aceea a negustorilor, tagmă pe care o onora cu cel mai înalt dispreț.

---

[1]) Const. Brăiloiu: Opere III, București, Edit. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974, pp. 309—315.

Arhiva a rămas totuşi încă multă vreme tributară Societăţii Compozitorilor Români, societate particulară. Dar realizările ştiinţifice ale lui Const. Brăiloiu, înconjurat de un mănunchi de oameni legaţi prin aceeaşi pasiune, se adunau cu fiecare zi. Din acest mănunchi, cîţiva nu mai sînt : I. Cocişiu, A. Stoia şi C. Palade.

Ilarion Cocişiu, o mare promisiune a folcloristicii româneşti, a cărei împlinire totală a fost împiedicată de o moarte mult prea timpurie. Venit de la ţară să studieze în Bucureşti, „cu ce avea pe el", dar nutrind visuri şi proiecte mari, născute dintr-o minte frămîntată şi o gîndire profundă, avîntîndu-se cu rîvnă în munca de cercetare a folclorului pentru care era dotat cu remarcabile calităţi, Ilarion Cocişiu reprezenta una din acele „multe puteri nesocotite şi necunoscute (care) zac în adîncul poporului nostru" [2]), puteri în care Const. Brăiloiu credea profund, şi pe care s-a bizuit cînd şi-a ales o serie de colaboratori dintre studenţii săi veniţi de la ţară sau din oraşe de provincie. Colegul nostru Ilarie era mereu pe teren. Între altele, a cercetat în amănunţime Ardealul lui de baştină, despre care avea să scrie studii de mare valoare.

Tot dintre vechii colaboratori astăzi dispăruţi sînt Achim Stoia şi Constantin Palade, compozitorii de mai tîrziu, care au lăsat unele pagini componistice memorabile întemeiate pe cunoaşterea folclorului românesc, răspunzînd astfel unuia din principalele scopuri pe care şi le propuseseră iniţiatorii Arhivei de Folklore.

În timp, primul colaborator al Profesorului şi totodată secretar a fost Harry Brauner. Apoi au venit Ion Nicola, Aurora Şotropa, iar mai în urmă Tiberiu Alexandru, Emilia Comişel, Gheorghe Ciobanu, Constantin Bugeanu.

Harry Brauner, atras către folclor încă de pe cînd era elev al lui Dim. Kiriac, apoi sub influenţa puternicei personalităţi a lui Const. Brăiloiu, s-a alăturat acestuia chiar de la înfiinţarea Arhivei. În anii grei ai începuturilor, a îndeplinit, cu elan tineresc, tot soiul de atribuţii, atît ştiinţifice cît şi administrative, şi unele şi altele constituind pe atunci tot atîtea probleme. Metoda de cercetare de abia se căuta : „...instrumentul de prospecţiune, pe care noi l-am creat, de la o zi la alta, sub imperiul necesităţii" [3]), în anii aceia s-a închegat, în campaniile monografice organizate de prof. Dimitrie Gusti, şi în care C. Brăiloiu şi colaboratorii săi (la Drăguş : H. Brauner, A. Stoia şi M. Socor) cunoşteau pentru prima dată, şi adoptau, punctul de vedere sociologic. Aportul fiecărei minţi era preţios. În munca de culegere şi cercetare la teren, fie la ţară, fie în Bucureştiul plin pe atunci de buni „informatori" folclorici sătenî, precum şi de lăutari sezonieri deţinători ai stilului şi repertoriului popular, — toţi aceştia trebuind depistaţi şi aduşi la Arhivă pentru înregistrări şi anchete —, H. Brauner a desfăşurat imaginaţie, iniţiativă, simţ psihologic şi dragoste de oameni, precum şi o deosebită intuiţie muzicală a autenticului popular. A îndeplinit de asemenea sarcini de răspundere în străinătate. Cît despre munca sa de „laborator" din acea vreme, îmi amintesc de un remarcabil studiu despre tehnica cobzei, unic în felul său.

Studentul Tiberiu Alexandru, pasionatul frecventator al cursului de „folklore", care a reuşit, prin intermediul unei singure, dar de neuitat „informatoare" : Cătălina Zgăvârdea, să-i năruie prejudecăţile de pe atunci ale Profesorului despre Banatul „fanfarelor", avea să devină şi el unul din colaboratorii săi permanenţi. Natura sa muzicală, ucenicia de teren şi audierea tuturor înregistrărilor fonogramice din Arhivă, în vederea întocmirii catalogului general pe care i-o încredinţase Profesorul, l-au înarmat cu criterii sigure pentru selecţionarea interpreţilor şi repertoriului. Cu un spirit foarte ordonat, meticulos şi perseverent, T. Alexandru a realizat pe atunci, între altele, o muncă de calitate în imprimarea discurilor şi în organizarea materialului şi a devenit şi el un militant tenace pentru păstrarea stilului autentic.

Pe Emilia Comişel a acelor ani, studenta navetistă între Ploieşti şi Bucureşti, o revăd desfăşurînd o energie inepuizabilă. Înzestrată cu daruri muzicale, îndrăgostită de folclor şi cu deosebire de munca de teren, plină de iniţiativă, era azi aici, mîine dincolo, împinsă de dorinţa nestăvilită — şi uneori poate prea febrilă — de a cuprinde cît mai mult. A dăruit Arhivei, în acea vreme, o mare cantitate de culegeri, printre care o seamă de documente informative preţioase despre diferite rituale.

Aceştia au fost muzicanţii Arhivei — şi m-am oprit mai îndelung doar la cei cîţiva care au avut o activitate permanentă, şi pe care i-am cunoscut mai bine. Toţi vechii mei colegi au adus, fiecare în felul său, un aport nepreţuit în crearea fondului de aur al Arhivei, care avea să constituie mai tîrziu temelia Institutului de Folclor creat în anii puterii populare, cu strădania şi sub conducerea lui Harry Brauner.

Ţin să relev de asemenea, fiind prea puţin cunoscută, contribuţia de seamă a unui nemuzicant, om foarte modest, care lucra în camera cea mică a Arhivei. Fără vreo diplomă specială, dar înzestrat cu daruri naturale neobişnuite, Gheorghe Abălaşei, poreclit de Profesor „Edison", întrunea în aceeaşi persoană inginerul de sunet, serviciul tehnic şi pe neîntrecutul nostru caligraf muzical. El este cel care a transformat — cu mijloace artizanale — fonograful acustic în fonograf electric, împlinind astfel un vis al lui Const. Brăiloiu, şi tot el cel care — în cadrul Institutului de Folclor de mai tîrziu — avea să realizeze pentru teren magnetofonul cu baterii, înainte ca acesta să fi apărut pe piaţă. Profesorul l-a preţuit în mod deosebit. Gheorghiţă Abălaşei mi-a amintit multe din istoria tribulaţiilor acestui frămîntat capitol tehnic al Arhivei, fără de care folcloristica n-ar fi devenit o ştiinţă. Fapte şi amănunte pe cît de pitoreşti, pe atît de semnificative, care ar merita o dată să fie descrise pe larg.

---

[2]) Op. cit., p. 314.

[3]) Const. Brăiloiu : „Vie musicale d'un village, Recherches sur le réportoire de Drăguş (Roumanie)", 1929—1932. Institut Universitaire Roumain, Paris, 1960, p. 1.

★

Cîteva amintiri, din colaborarea mea directă cu profesorul Brăiloiu. La teren, am fost doar de cîteva ori. Dar o anumită culegere, făcută în Bucovina, în 1934, mi s-a întipărit prin metoda de lucru a Profesorului şi prin atmosfera ei specială. Întîi, la şcoala din satul Botoşana. Între altele, informatoarea Ana lui Ilişoiu, văduvă de război. O convorbire se înfiripă. Iese la iveală o viaţă zbuciumată şi o personalitate cu bogate resurse spirituale şi folclorice. Într-o pauză, Profesorul o fotografiază. Apoi, cînd femeia începe să cînte, ne impresionează puternic cîntecul „de jele", doina caracteristică locului. Dialogul şi înregistrările alternează. Profesorul caută cît mai mult să afle izvorul cîntecelor, deşi multe vorbesc de la sine. Ascultă şi scrie, neobosit. O schiţă a melodiei, pe un portativ improvizat pe fişa cîntecului, textul literar notat aidoma pronunţiei locale, tot soiul de informaţii adiacente. Dacă la înregistrare, vreun vers este neclar, cere lămuriri şi notează. Dacă femeia variază melodia, mai ales în melisme, îi spune : „Ia mai zi o dată !" Şi notează variaţiile. Putea să-i ceară de 4—5 ori aceste repetări şi le nota. La urmă, Profesorul era fericit. Bănuiala lui din totdeauna asupra importanţei uriaşe a variaţiilor cît de mici în procesul de creaţie îşi găsea o nouă confirmare.

Învăţătoarea Cornelia Gorcea ne-a dus apoi în cîteva alte sate. Într-o zi, la căderea serii, am ajuns la Capu Cîmpului. Femeile adunate la chemarea noastră, şi ele mai toate văduve de război. Profesorul le-a făcut să vorbească, le-a ascultat durerile, pînă la urmă le-a îndemnat să cînte. Dar o dată pornite, parcă nu se mai puteau opri. Plîngeau şi cîntau. Era ca un şuvoi, în care „viaţa sufletească a obştei" [4] — se revărsa tumultuos. În fapt, era reversul simbolic al medaliei care a strălucit pe pieptul ţării la 1 Decembrie 1918, cînd „ne-am văzut visul cu ochii" [5], cum spune C. Brăiloiu la comemorarea de 10 ani a evenimentului. Reversul tragic al durerii, al sacrificiului, în faţa căruia plecăciunea cît de pioasă a urmaşilor va spune totdeauna prea puţin. Greu şi-a putut face drum prin acest şuvoi şi Profesorul cu veşnicele întrebări, şi fonograful, cu pîlnia lui atît de neîmbietoare. Cercetătorul trebuia totuşi să-şi păstreze sîngele rece, în ciuda emoţiei. Dar se făcuse miezul nopţii. Învăţătoarea, cu mine şi cu colega mea Aurora Şotropa, care formam, împreună cu Profesorul, micul colectiv de teren, biruite de somn, ne-am dus să ne culcăm. Profesorul a rămas cu femeile şi a lucrat pînă spre ziuă. Cum a reuşit să le facă să-şi învingă somnul şi oboseala ? Învăţătoarea, astăzi în vîrstă de 80 de ani, ne explică taina : „Păi era ca un sfînt, ca un apostol. Atîta dragoste şi răbdare, numai el putea să aibă". De fapt, la Const. Brăiloiu se împleteau între ele o pasionată curiozitate ştiinţifică şi o adîncă dragoste pentru ţărani. Aristocrat prin origine, şi cu o înaltă cultură formată în occident, el a fost totuşi irezistibil atras către pătura socială care păstra încă în mare măsură acea bogăţie spirituală pe care o constituie orice cultură populară, cultură creată de un grup uman analfabet prin propriile trăiri, prin propriile întrebări şi răspunsuri asupra vieţii, prin propria gîndire, simţire, imaginaţie şi forţă creatoare.

Iată şi unele din roadele acelei culegeri din nordul ţării : nepreţuitele discuri imprimate la Bucureşti, după cîteva luni, cu Profira Topliceanu din Capu Cîmpului, femeie mai tînără, cu o voce cristalină, care putea să treacă în mod uimitor de la melopeea cea mai jalnică la cîntecele de joc — şi ele atît de caracteristice prin părţile locului — cîntate de ea cu o vervă îndrăcită ; cu Leontina Niga din Deia, cu Ana lui Ilişoiu din Botoşana. De asemenea, acel neîntrecut poem : „Poeziile soldatului Tomuţ din războiul 1914—1918" [6], publicat de C. Brăiloiu pe baza caietului manuscris al lui Vasile Ion Tomuţ din aceeaşi Botoşana, pus la dispoziţie de către Costan Tomuţ, fiul poetului popular. În sfîrşit, minunata fotografie-portret a Anei lui Ilişoiu. Mulţi ani, privirea ei plină de inteligenţă şi pătrundere, ţinuta de o rară noblete sufletească, precum şi portul ei tradiţional, ne întîmpinau în fiecare zi ca un simbol, din tabloul atîrnat pe unul din pereţii Arhivei (Între timp, Arhiva se mutase într-un apartament întreg).

Dar cel mai mult am lucrat cu Profesorul la transcrierea ştiinţifică a cîntecelor. Acelaşi principiu metodologic al observării micilor variaţii care îl preocupa la culegeri, îl călăuzea şi în transcrieri. De pe atunci intuia că acesta ar fi drumul către „izvorul creaţiei populare" [7], de aceea se ostenea să discrimineze cele mai infime schimbări melodice şi ritmice ; să controleze notă cu notă — cu metronomul alături — transcrierile executate de noi cu meticulozitatea pe care ne-o cerea ; şi nu o dată, după ce se tîrguia îndelung asupra unei cîtimi aproape imperceptibile de semiton, să rămînă nemulţumit de soluţia finală. De fapt, era vorba de acele subtile intonaţii netemperate, cît şi de acele valori şi raporturi ritmice asimetrice, pe care nici auzul cel mai fin — necum semnele muzicale — nu le pot determina şi nota cu precizie. Dar problematica aceasta era pe atunci încă în faşă.

Credinţa Profesorului în efectele mari ale unor variaţii abia simţite nu l-a părăsit niciodată. După „bilanţul negativ" [8] al tuturor ipotezelor cu privire la problema creaţiei populare, acest principiu este singurul care îl face să întrevadă o soluţie, cînd spune, în 1949 : „...s-ar zice că mijeşte speranţa de a surprinde, pînă la urmă, jocul unor forţe foarte mari, prin observarea scrupuloasă a infimului". [9]

---

[4]) Const. Brăiloiu : „Arhiva de Folklore a Soc. Compozitorilor Români, Schiţă a unei metode de folklore muzical", Ed. Soc. Comp. Români, Bucureşti, 1931, p. 3.

[5]) Articolul „Sărbătorirea zilei de 1 Decembrie", ziarul Dreptatea, 3 decembrie 1928, în : Constantin Brăiloiu, Opere III, Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974, p. 286.

[6]) Publicaţiile Arhivei de Folklore XIII, Bucureşti, 1944.

[7]) „Arhiva de Folklore a Soc. Compozitorilor Români, Schiţa unei metode de folklore muzical", Ed. Soc. Comp. Români, Bucureşti, 1931, p. 10.

[8]) „Folklore musical", în Encyclopédie de la musique, Fasquelle, Paris, 1959, Tome II, p. 110.

[9]) Ibidem.

Iar în 1958, pe una din publicațiile sale numită cu modestie și autoironie „minusculus mus", scria semnificativa dedicație: „... în amintirea multor osteneli împărtășite și a unor „infimuri".

Și spre a încheia acest capitol al transcrierilor științifice — căci bineînțeles se făceau și multe transcrieri sumare pentru alcătuirea repertoriilor și continuarea cercetărilor pe baza lor — n-aș vrea să trec neobservat faptul că toate transcrierile sinoptice, chiar și după ce erau corectate de Profesor, mai treceau încă o dată prin mîna sa și numai a sa, pentru a le da ultima formă grafică, absolut științifică, înainte de a fi desenate pentru tipar, și anume prin scoaterea în evidență numai a fragmentelor strofice variate. Muncă deosebit de migăloasă pe care abia mai tîrziu am deprins-o și noi ceilalți și am început s-o practicăm.

★

În viața Arhivei și a noastră a celor care lucram acolo, au fost și momente dramatice. Unul s-a petrecut în toamna anului 1935. Profesorul, supus unei operații foarte grele, a fost efectiv la un pas de moarte. Eram cu toții consternați. Se stingea, în plină tinerețe și strălucire, farul nostru călăuzitor. Iată însă că o ultimă rezervă din vitalitatea acestui om s-a opintit cu înverșunare și a biruit. Constantin Brăiloiu și-a supraviețuit sie însuși. După cîteva luni de convalescență, grea de suferințe trupești și sufletești, ușurate — pe cît puteau fi! — de prezența zilnică a prietenului Harry Brauner, profesorul nostru și-a reînceput activitatea cu aceeași febrilitate. Vremea pierdută trebuia recuperată. Apoi, încercarea prin care trecuse i-a împlîntat pentru totdeauna în suflet spaima ca „ursitoarele" să nu-i curme firul vieții înainte de a fi realizat cel puțin acele cîteva proiecte științifice deosebit de dragi inimii sale. Din toate scrisorile anului 1958, străbate aceeași grea aprehensiune, dar și hotărîrea de a lucra: „... am mai scăpat o dată, D-zeu știe cum, și iar stau drept și scriu. Dar cum va fi data viitoare, cine poate ști? Șandramaua se hodorogește văzînd cu ochii. Este și un cîntec: „Pare-mi rău, vremea-i tîrzie"... Trecuse din nou printr-o grea încercare. Iar o ultimă scrisoare începe: „... În grabă, că nu-mi văd capul." Era din 8 iulie. În decembrie avea să moară.

★

Un al doilea moment greu a fost în timpul războiului, cînd Arhiva, cu întreaga ei zestre, a trebuit să fie pusă la adăpost de eventualele bombardamente prin dispersarea ei în cîteva puncte din țară, mai ferite. Tiberiu Alexandru, organizatorul chibzuit al anevoioasei operațiuni, le-a precizat: la Sinaia, într-o casă a Societății Compozitorilor Români; la Sărulești, în casa compozitorului Mihail Andricu; la Cheia, într-o casă a Emiliei Comișel; la Caransebeș, la colegul Tiberiu; la mănăstirea Bistrița, în Vîlcea; la Cîmpofeni — Gorj, în casa lui Petcu, fost informator folcloric, apoi intendentul nostru la Arhivă, devenit și el cu timpul, prin îndrumarea Profesorului, un culegător în felul lui, un aducător de buni interpreți populari. Găsesc aci prilejul să exprim recunoștința noastră față de cei care, în vremuri vitrege, au salvat tezaurul Arhivei.

Dar recunoștința noastră și aducerea aminte nu pot să nu se îndrepte în primul rînd către savantul care și-a închinat viața unei idei, către inovatorul care a introdus în știința umanistică a etnomuzicologiei o concepție la fel de riguroasă ca aceea a științelor naturii, către omul care, prin impunătoarea sa statură spirituală, a cinstit cu atîta strălucire locul modest al începuturilor, Constantin Brăiloiu.

ACTUALITATEA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

AGENDĂ

Festivaluri din țară

Cibinium'78 — *a XI-a ediție* — *desfășurat între 26 noiembrie — 3 decembrie în municipiul și județul Sibiu. Festivalul — înscris în cea de a doua ediție a Festivalului național „Cîntarea României" — a avut o largă arie de manifestări din domeniul istoriei, filmului, literaturii, artelor plastice, folclorului, artei populare, dansului și al muzicii, al științei și tehnicii. Din punct de vedere muzical de un deosebit succes s-au bucurat concertele Cvartetului de coarde al Filarmonicii din Sibiu în sala Barocă a Muzeului Brukenthal și cel al orchestrei* Ars Cedonica. *Teatrul de stat a realizat, în colaborare cu Filarmonica și cu ansamblul folcloric „Junii Sibiului", spectacolul festiv intitulat* Sîntem fii ai acestui pămînt străbun. *Au suscitat interes de asemenea, simpozioanele cu tema* Ideea de unitate națională în cercetările de etnografie și folclor *și* Contribuția mișcării corale românești la educarea patriotică. ● Craiova muzicală — *cea de a VII-a ediție, care s-a desfășurat între 18 și 25 noiembrie, s-a bucurat de un bogat program susținut de orchestra și corul Filarmonicii Oltenia, dirijate de Teodor Costin și respectiv Alexandru Racu, de orchestra de cameră București, dirijor Ion Voicu, de către Cvartetul* Voces Contemporanae. *Publicul a audiat de asemenea recitalul Angeles Renteria — Jacinto Matute (Spania) ca și al violonistului Mihai Constantinescu acompaniat de pianista Yvonne Dumitrescu Frankenfeld.* Seara de muzică portugheză, *integrată „Zilelor muzicii portugheze în România" a cuprins recitalul de chitară al lui Carlos Paredes și al interpretului de fado — Rodrigo.*

aniversări

● *În luna noiembrie a avut loc la Iași sărbătorirea a 25 de ani de la înființarea corului* „Gavriil Musicescu" *al Filarmonicii. Concertul din 7 noiembrie, dedicat acestei aniversări, a cuprins lucrări de Monteverdi, Händel, I. Chirescu, S. Toduță, Paul Constantinescu, Achim Stoia, G. Musicescu, V. Spătărelu, A. Zeman. Dirijor : Ion Pavalache.*

● *Duminică 3 decembrie, la Sibiu, corul „Gheorghe Dima", acompaniat de orchestra simfonică a Filarmonicii, a susținut un concert dedicat Centenarului Reuniunii române de cîntări.*

● *Filarmonica din Arad și-a sărbătorit la începutul lunii decembrie, printr-o seamă de concerte, 30 de ani de existență.*

Lucrări românești în interpretarea filarmonicilor

Filarmonica „George Enescu" din București : Nicolae Beloiu : Clopotele Alba Iuliei *(primă audiție absolută). Dirijor : Paul Popescu ; Remus Georgescu — Oratoriul* Cîntare strămunilor. *Dirijor : Remus Georgescu ;* ● *Orchestra Radioteleviziunii : George Enescu —* Simfonia I, *dirijor : Silvio Pereirra — Portugalia ; Corneliu Dan Georgescu —* Jocuri III, *dirijor : Duchesne Manuel Cazan ; Șerban Nichifor —* Izvoare, *dirijor : Carol Litvin ; Aurel Stroe — opera* Orestia II *(primă audiție absolută), dirijor Ludovic Baci.* ● *Filarmonica din Cluj-Napoca : Oratoriul* Pe urmele lui Horea, de Sigismund Toduță *(primă audiție absolută), dirijor ; Emil Simon ; Vasile Herman —* Unison, *dirijor : Mircea Cristescu ; Sabin Pautza —* Columne, *dirijor : Emil Simon ;* ● *Filarmonica „Moldova" din Iași : Tudor Ciortea — Cantata* Imnele Transilvaniei, *dirijor : Constantin Calistru ;* ● *Filarmonica din Bacău : Constantin Silvestri —* Preludiu și Fugă pentru orchestră, *dirijor Paul Staicu ; Leib Nachmann —* Concert pentru violoncel și orchestră, *dirijor : Ion Drăcea, solist, Mirel Iancovici ; Mircea Chiriac :* Rapsodia a II-a, *dirijor Igor Ciornei ; Dumitru Bughici : Concert de jazz pentru trompetă și orchestră, solist Iancu Văduva, dirijor Ovidiu Bălan ;*

● *Filarmonica din Botoșani : Maia Badian :* Diptic simfonic, *dirijor Silvano Frontalini ;* ● *Filarmonica din Sibiu : Mircea Chiriac —* Terra Daciae *— poem simfonic pentru tenor și orchestră, dirijor : Petre Sbîrcea — solist : Ioan Micu ; Dan Voiculescu —* Piese pentru orchestră, *dirijor : Petre Sbîrcea ; Constantin Simionescu —* Ecourile datinei, *diri-*

jor: Horia Andreescu; Alfred Alessandrescu — Amurg de toamnă, dirijor; Dorin Frandeș; ● Filarmonica din Oradea — Theodor Rogalski: Trei dansuri românești, dirijor: Bystrik Rezucha — R. S. Cehoslovacia; Anatol Vieru: Dansuri simfonice, dirijor Horia Andreescu — George Draga — Uvertura de concert nr. 2, dirijor: Mihai Brediceanu; Mircea Chiriac — Suită din baletul Văpaia; ● Filarmonica din Timișoara: Pascal Bentoiu—Eminesciana III, dirijor: Paul Popescu; Liviu Comes — Salba, dirijor: Nicolae Boboc; Adrian Rațiu — Șase imagini pentru orchestră, dirijor: Nicolae Boboc; Nicolae Beloiu — Ritmuri citadine, dirijor: Remus Georgescu; Filaret Barbu — Trei piese pentru orchestră și Dans grotesc (prime audiții absolute); ● Filarmonica din Satu-Mare: Constantin Nottara — Suita în stil românesc, dirijor: Al. Munteanu; Ion Nona Ottescu — Simfonia lacului Snagov, dirijor: Al. Munteanu; Liviu Glodeanu — Concert pentru pian și orchestră, solistă: Doina Marian; ● Filarmonica din Ploiești: Sabin Pautza, Jocuri I, dirijor, Ion Baciu.

Stagiunea de concerte și recitaluri în conservatoarele de muzică

Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București: în perioada la care ne referim la sala „George Enescu" a Conservatorului au avut loc următoarele manifestări: Concert de concerte al orchestrei anului IV — 13 noiembrie — dirijor, Aurel Niculescu, având ca soliști pe Mariana Raiciu (oboi), Ina Oncescu (pian), Carmen Petrescu (vioară). În program: Albinoni, Ceaikovski, Mozart; în ziua de 14 noiembrie Mihaela Martin — vioară, a susținut un recital alcătuit din Sonata a V-a de Beechoven, Sonata a II-a de Enescu, Melodie de Ceaikovski, Cinci melodii de Prokofiev, fragmente din Opera Porgy and Bess de Gershwin și Studiu în formă de vals de Saint-Saëns-Ysaye; în ziua de 20 noiembrie din nou Concert de concerte, susținut de soliștii Cristina Mavrodin-harpă, Walter Ifrim și Florin Budeanu — clarinet, Walter Skarba și Dan Pompiliu — trompetă, Sonia Vizante, Carmen Petrescu, Mariana Petcu și Raluca Ioana Voicu — vioară, acompaniați de orchestra anilor I și II, dirijată de Grigore Iosub. În program: Händel, Stamitz, Vivaldi; Recitalul de pian la patru mîini Margareta Gabriel Ionescu — Constantin Ionescu-Vovu, din ziua de 25 noiembrie, a cuprins lucrări din creația lui Brahms, Debussy, Ravel și Dan Constantinescu; Marți, 28 noiembrie, pianistul Dan Atanasiu a oferit un recital alcătuit din lucrări de Chopin, De Falla, Silvestri, Prokofiev, Liszt. „Seara Schubert", din 9 decembrie — a cuprins recitalul de pian la patru mîini, al Lilianei Rădulescu și Florinei Cozîghian. În program: Marea Sonată în si bemol, Allegro în la minor și Fantezia în fa minor; Concertul corului anului III al Facultății de muzică, compoziție, muzicologie, dirijat de profesorul Petre Crăciun, a oferit lucrări din literatura universală preclasică și impresionistă și din creația românească. În această perioadă, studenți și cadre didactice au susținut programe artistice în Sala CCA (recital vocal al studenților de canto și operă de la catedra Artei Florescu în ziua de 16 noiembrie), la Sala de marmură a Casei Centrale a Armatei, în cadrul manifestărilor dedicate împlinirii a 60 de ani de la întemeierea statului național unitar român (corul Conservatorului dirijat de Petre Crăciun, solist tenorul Valentin Popescu și orchestra anilor I și II dirijată de Grigore Iosub în ziua de 24 noiembrie). La Sala bizantină a Casei Centrale a Armatei a avut loc în ziua de 23 noiembrie întîlnirea între studenții ce alcătuiesc corul Gaudeamus și tineri militari. În ziua de 13 decembrie, cadre didactice din Conservator au susținut un concert dedicat inaugurării Palatului Culturii din Pitești. În aceeași zi, clasa de operă a interpretat la Pitești, un program închinat împlinirii a 135 de ani de la nașterea lui George Stephănescu. La casa de cultură „Sandor Petöffi", cvartetul „Musica seria" alcătuit din Cristian Ifrim, Sonia Vizante, Mirela Simionescu și Zita Maszalics a interpretat un program de muzică maghiară contemporană.

● Conservatorul „George Dima" din Cluj-Napoca: Stagiunea de concerte și recitaluri confirmă valoroasele realizări artistice ale studenților și cadrelor didactice. Menționăm în acest sens recitalul de percuție susținut în ziua de 17 noiembrie de Mircea Ardeleanu cu un program alcătuit din Smith-Brandle ORION 42, Karlheinz Stockhausen ZYKLUS, Mozszmanska-Nazar — Concert Studies for solo Percussion, Iannis Xenakis — PSAPPHA; recitalul de muzică românească din ziua de 28 noiembrie cu lucrări de George Enescu, Dumitru Bughici, Paul Constantinescu susținut de studenți; concertul susținut de orchestra studenților anului IV, dirijor Petre Sbîrcea, în ziua de 13 decembrie. În program: Albrechtsberger — Concert pentru trombon și orchestră, Si b; Ioan Popa anul III — A. Dvorak — Concert pentru violoncel și orchestră op. 104 — Vasile Jucan, anul III, R. Schumann — Simfonia I, op. 38 în Si b. De asemenea au avut loc o serie de recitaluri ale cadrelor didactice: Anny Irion Azzola — pian, Fr. Balogh sen. vioară, Petre Baciu — violoncel și Ionel Pantea — bas, Ion Gorilă — oboi. În studioul de concerte al Conservatorului au mai avut loc recitalul pianistului american Neal Larabee — în program Mozart, Chopin, Ravel, Liszt și Concertul formației Netherlands — piano-quartet din Olanda. În program: Robert Schumann, Cvartetul în Mi bemol major, H. Kox — Cvartetul nr. 1 și Gabriel Fauré — Cvartetul în do major op. 15. Această formație și-a propus un schimb de concerte cu Cvartetul Napoca, invitat să concerteze în Olanda

● Conservatorul „George Enescu" din Iași: În cadrul Serilor muzicale ale Conservatorului au avut loc recitalul de violoncel Reinold Scheeser cu un program alcătuit din Sonate pentru violoncel și pian de Francoeur, Debussy, Fauré în ziua de 21 noiembrie, și recitalul de pian susținut de pianistul american Neal Larabee cu un program cuprinzînd lucrări de Beethoven, Chopin, Ceaikovski, Liszt, Rachmaninov, Stravinski în ziua de 24 noiembrie. Aniversarea celor 125 de ani de la nașterea compozitorului Ciprian Porumbescu a prilejuit un simpozion de comunicări ale cadrelor didactice urmat de un program muzical din lucrările compozitorului (22 noiembrie). Un alt simpozion a fost dedicat lui Gavriil Musicescu. Comunicările privind personalitatea muzicianului moldovean, prezentate de cadre didactice au fost urmate de un medalion de lucrări ale compozitorului. Au interpretat studenți ai Conservatorului, Corul mare dirijat de lector Nicolae Gîscă și Corul „Gavriil Musicescu" al Filarmonicii „Moldova" din Iași. Activitatea de integrare a învățămîntului cu practica, desfășurată de Conservator, s-a concretizat în manifestări la Casa de cultură a tineretului și studenților, în Aula Mihai Eminescu a Bibliotecii Centrale Universitare din Iași, în concertul ce a inaugurat ciclul Vivaldi, dedicat împlinirii a 300 de ani de la nașterea compozitorului. Orchestra de cameră a Conservatorului dirijată de Sabin Pautza și Corul de cameră „Cantores Amicitiae", dirijat de Nicolae Gîscă a oferit un concert unor oaspeți din Republica Populară Bulgaria.

Sala de audiții a magazinului MUZICA

Sala de audiții a magazinului Muzica găzduiește săptămînal, sub egida Uniunii compozitorilor, diverse manifestări. Astfel : în ziua de 15 noiembrie a avut loc recitalul de pian al Antigonei Alexandru, elevă în cl. XII a Liceului de artă „George Enescu". O săptămînă mai tîrziu, compozitorii Dan Constantinescu, Octavian Nemescu și Nicolae Brînduș și-au prezentat lucrările (respectiv Mișcări, Concentric și Valuri) apărute pe discul „Musica Nova". Lucrarea intitulată Triplum II de Ștefan Niculescu, ce face parte din același disc, a fost prezentată de Mihaela Marinescu. În ziua de 6 decembrie, studenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu" de la clasa de muzică de cameră a lectorului Nicolae Brînduș și a asistentului Dorel Pașcu au susținut un recital de trio-uri românești : Trio de Doru Popovici și Trio de George Enescu.

prezențe românești peste hotare

În perioada la care ne referim numeroși interpreți, dirijori, coregrafi, regizori muzicali ne-au reprezentat țara prin intermediul Agenției Române de Impresariat Artistic, pe scenele lumii. Astfel, pianista Ilinca Dumitrescu și Valentin Arcu (violoncel), acompaniat de Ferdinand Weiss (pian) au întreprins un turneu în cîteva orașe din Uniunea Sovietică ; soprana Victoria Bezetti a cîntat într-un spectacol cu Rigoletto în cadrul Festivalului Katia Popova de la Plevna, festival la care a participat și oboistul Radu Chișu. Tot în R. P. Bulgaria, tenorul Paramon Maftei a cîntat în spectacolul cu Trubadurul la Stara-Zagora iar violonistul Daniel Podlovski a susținut un recital cuprinzînd lucrări de Bach, Beethoven, Franck. În R. P. Ungară, Emil Simon a dirijat concerte simfonice la Szeged și Hodmezövasarhel, iar Edwin Acel la Gyula și Bekescsaba. Pe scenele maghiare au mai susținut recitale și concerte basul Gheorghe Sara, acompaniat de Martha Joja la pian (în orașele Papa și Törökazentmiklos), violonistul Andrei Agoston (la Györ și Papa) ca și organistul Dan Victor la Budapesta. Tenorul Cornel Fînățeanu a cîntat în spectacolul cu Evgheni Oneghin la Budapesta. Baritonul David Ohanesian a fost invitat la Bratislava și Banska Bystrica pentru Rigoletto și Tosca. În R. D. Germană, arta interpretativă românească a avut ca soli pe soprana Silvia Voinea (Karl-Marx-stadt), tenorul Emil Gherman (la Opera comică), tenorul Ion Tudoroiu (concert internațional „Berolina") la Berlin, dirijorii Mircea Cristescu (La Rostok) și Horia Andreescu (la Magdeburg). Coregraful Oleg Danovski colaborează împreună cu asistenta Gabriela Danovski, cu baletul din Ljubljana pentru realizarea unor spectacole. În aceeași țară, Mihaela Martin a susținut concerte la Zagreb și Sarajevo. Pe scenele engleze, Iosif Conta a dirijat un concert cu orchestra Halle din Manchester iar violonista Angela Gavrilă a fost solista orchestrei simfonice din Worthing. Orchestra de cameră din Satu-Mare, dirijată de Mircea Cristescu, baletul Operei din Timișoara, mezzosoprana Martha Kessler și organistul Eckhardt Schlandt au fost oaspeții diferitelor scene din R. F. Germania. Reținem atenția de asemenea, recitalul baritonului Dan Iordăchescu la Michigan State University Orchestra (S.U.A.), al clarinetistului Aurelian Octav Popa la Salonic și participarea sopranei Aida Hartia Abagieff la spectacolul cu Trubadurul, la Atena. Soprana Maria Nistor-Slătinaru a susținut în această perioadă trei spectacole la Opera din Toulouse (Andrea Chénier). În Italia, Orchestra de cameră a Filarmonicii Moldova din Iași a susținut un turneu de concerte în numeroase orașe cu un program Johann Strauss iar Cvartetul Philarmonia a fost oaspetele cîtorva săli de concerte din Spania. Dirijorul Horia Andreescu a fost invitatul Radiodifuziunii daneze pentru o serie de înregistrări. În Austria, pianistul Dan Grigore a susținut cîteva recitaluri cu un program integral Chopin (Villach și Graz) ; organistul Eckhardt Schlandt a susținut un concert la Viena, oraș pe scena căruia soprana Virginia Manu a participat la spectacolul cu Carmina Burana dirijată de K. Wöss. La Geneva violonistul Ion Voicu a fost invitatul emisiunii TV acompaniat de orchestra Radio Suisse-Romande pentru a interpreta Concertul în re major de Paganini. Dirijorul Ilarion Ionescu-Galați a condus o serie de concerte la Gävle [Suedia].

Cvartetul „Napoca", alcătuit din Ștefan Ruha, Vasile Horvat, Vasile Fülop și Iacob Dulla a participat la Săptămîna muzicii românești din Olanda în perioada 20—27 noiembrie, cu un program alcătuit din Cvartetul nr. 2 de George Enescu, Cvartetul nr. 1 de Paul Constantinescu, Cvartetul nr. 6 de Wilhelm Berger și Moartea și Fata de Schubert. Între 10 și 25 octombrie, orchestra Filarmonicii din Iași, dirijată de Ion Baciu a întreprins un turneu în Statele Unite ale Americii. susținînd spectacole la New York, San Francisco, Detroit, Los Angeles și în Canada la Montreal. Programul a cuprins lucrări de Rossini, Mozart, Beethoven, Schubert, Enescu, Silvestri, D. Popovici și S. Pautza.

1979—1980 Concursuri de compoziție

— Geneva — Elveția — Premiul de compoziție „Regina-Marie-José". Data limită a înscrierii : 31 mai 1980. Fără limită de vîrstă.
— Geneva — Elveția — Concurs Internațional de compoziție pentru operă și balet. Data limită a înscrierii : 1 septembrie 1979. Fără limită de vîrstă.
— Monaco — Principatul Monaco — Premiul de compoziție „Prințul Pierre de Monaco" — pentru muzică de cameră. Data limită a înscrierii : 15 aprilie 1979. Fără limită de vîrstă.
— Trieste — Italia — Al XVIII-lea Concurs Internațional de compoziție — muzică simfonică. Data limită a înscrierii : octombrie 1979.
— Vercelli — Italia — Al XXIX-lea Concurs Internațional de muzică „G. B. Viotti". Data limită a înscrierii : 30 octombrie 1979. Fără limită de vîrstă.
— Viena — Austria — Concurs Internațional de compoziție. Limită de vîrstă : 35 de ani.

calendar muzical*

1 ianuarie 1888 — Apare în Blaj revista *Musa română* condusă de Iacob Mureşianu.

2 ianuarie 1957 — Sărbătorirea concert-maestrului Filarmonicii *George Enescu*, violonistul Alex. Theodorescu (60 de ani), dirijor George Georgescu.

3 ianuarie 1848 — Premiera operei *Ernani* de G. Verdi la Timişoara.

4 ianuarie 1920 — Debutul dirijorului George Georgescu la Ateneul Român în fruntea Orchestrei Filarmonicii din Bucureşti.

5 ianuarie 1889 — Compozitorul Ioan D. Chirescu. artist al poporului, s-a născut la Cernavodă.

6 ianuarie 1902 — Premiera piesei cu muzică şi balet *Călătoria Lizettei* de Leon Vasseur pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti.

7 ianuarie 1854 — Premiera vodevilului *Ninon, Nanon şi Maintenon* de J. A. Wachmann, pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti.

8 ianuarie 1848 — Prima audiţie a valsului *Klänge aus der Walachei* de Johann Strauss-fiul, sub bagheta autorului, în Bucureşti.

9 ianuarie 1841 — Premiera operei *Ebreea* de J. Fr. Halévy la Timişoara.

10 ianuarie 1939 — Moare în Bucureşti soprana Hariclea Darclée.

11 ianuarie 1847 — Al 3-lea concert Franz Liszt la Iaşi, unde a făcut improvizaţii la pian pe teme din *Uvertura moldavă* de Alexandru Flechtenmacher.

12 ianuarie 1900 — Compozitoarea şi pianista Eliza Văleanu a obţinut premiul internaţional de compoziţie de la Ardèche.

13 ianuarie 1866 — Premiera operei *Tannhäuser* de R. Wagner la Timişoara.

14 ianuarie 1900 — Premiera absolută a operei *Tosca* de G. Puccini la Teatrul *Costanzi* din Roma, cu H. Darclée în rolul titular.

15 ianuarie 1937 — Premiera operei *Trandafirii roşii* de Constantin Bobescu pe scena Operei Române din Cluj-Napoca.

16 ianuarie 1927 — Prima audiţie absolută a *Sonatei nr. 3 pentru pian şi vioară „în caracter popular românesc", în la minor*, op. 25 de George Enescu la Oradea (N. Caravia, pian).

17 ianuarie 1912 — Recitalul extraordinar al compozitorului şi violonistului Alfredo d'Ambrosio la Ateneul Român cu lucrări în primă audiţie.

18 ianuarie 1865 — Domnitorul Alexandru Ioan Cuza decretează (prin Legea nr. 101) introducerea „corurilor vocale în limba română în biserici".

19 ianuarie 1848 — Prima audiţie a fragmentului de operă *Michai în ajunul bătăliei de la Călugăreni* de J. A. Wachmann.

20 ianuarie 1892 — Premiera mondială a operei *La Wally* de Alfredo Catalani, cu soprana H. Darclée în rolul titular.

21 ianuarie 1906 — Prima audiţie absolută a *Simfoniei nr. 1, în Mi bemol major*. op. 13 de George Enescu sub conducerea lui Ed. Colonne.

22 ianuarie 1884 — Apare, în Bucureşti, revista muzicală *Doina* condusă de Constantin Bărcănescu.

23 ianuarie 1900 — Premiera feeriei muzicale *Sînziana şi Pepelea* de Constantin Dimitrescu la Teatrul Naţional din Bucureşti.

24 ianuarie 1937 — Premiera operei *Horea* de Nicolae Bretan pe scena Operei Române din Cluj-Napoca.

25 ianuarie 1884 — Premiera operei *Haiducul* de Oreste Bimboni, libretul de Fr. Damé şi d'Ormeville, pe scena Teatrului Naţional, din Bucureşti.

26 ianuarie 1892 — Debutul artistic al violonistului George Enescu în sala *Bösendorfer* din Viena.

27 ianuarie 1899 — Premiera operetei originale *Ninon* de Eugen Stoianovici la Teatrul din Arad.

28 ianuarie 1928 — Concertul simfonic al Societăţii *Muzica* dirijat de compozitorul Simion Nicolescu.

29 ianuarie 1852 — Premiera vodevilului *Lumpatius vagabondus* de Nestroy, traducere de Ed. Wachmann, pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti.

30 ianuarie 1958 — Prima audiţie absolută a oratoriului *Mioriţa* de Anatol Vieru în sala Ateneului Român.

31 ianuarie 1936 — Premiera operei *Fata de la Cozia* de Emil Monţia pe scena Operei Române din Cluj-Napoca.

---

* Prezentul *Calendar* încearcă să includă evenimentele artistice principale ale fiecărei luni, fără pretenţia exhaustivităţii şi maximei selectivităţi din cauza dificultăţilor de documentare. S-a pus accentul pe manifestările artistice din trecut, spre a oferi dimensiunea reală a tradiţiei seculare a culturii muzicale româneşti. Nu s-au luat în consideraţie datele de naştere şi deces ale muzicienilor, întrucît există suficiente izvoare în acest sens (enciclopedii, dicţionare, lexicoane, calendare, almanahuri), cu excepţia aniversărilor. Din motive utilitare (radio, TV., şcoală, manifestări culturale de masă etc.) s-a încercat marcarea *fiecărei* zile a lunii cu cîte un eveniment.

Eugen VICOS

filatelie muzicală

Una dintre cele mai interesante şi mai vechi teme în filatelie este muzica, *pe care o putem observa în numeroase imagini imprimate pe mărcile poştale : figuri de muzicieni (compozitori, interpreţi, teoreticieni, animatori), scene din spectacole de operă, operetă şi balet, instituţii şi festivaluri muzicale, manuscrise, partituri, instrumente şi simboluri muzicale etc. Toate acestea sînt redate într-o mare varietate de culori şi desene — unele mai atractive decît altele — cu un vădit caracter educativ, urmărindu-se readucerea în conştiinţa oamenilor a unor momente importante din trecutul muzicii.*

Pentru a reliefa latura educativă a filateliei, frumuseţea şi varietatea tematicii „muzica în filatelie", vom prezenta în paginile Revistei „Muzica" cele mai interesante mărci poştale ale căror imagini evocă oameni şi aspecte din istoria muzicii româneşti şi universale.

Începem deci prin a reproduce aici seria „Filarmonica din Bucureşti — 25 *de ani de la înfiinţare", emisă de Poşta Română în anul 1946 (26 aprilie) şi formată din şapte valori (2,7 × 3,2 cm) şi două colite (19 × 21 cm). În* Catalogul mărcilor poştale româneşti *(1974), seria este trecută la nr. 1 027—1 033, iar colitele la nr. 26—27. Desenul este executat de O. Adler, iar mărcile sînt imprimate pe hîrtie albă, dantelată, cu filigran (heliogravură). Observăm imaginea Ateneului Român, capul lui Enescu în profil, anul aniversării (XXV : 1920—1945). În catalog sînt prevăzute şi două vignete, precum şi aşa-numitul „tête-bêche pereche", pe care-l vedem în imaginile alăturate. Pe cele două colite, avînd ca fundal prima pagină din partitura* Rapsodiei Române nr. 2, în re major *de George Enescu, este reprodusă imaginea Ateneului Român (12 imagini + 4 vignete la mijloc — în colita 26) şi capul în profil al lui Enescu (12 imagini + 4 vignete la mijloc — în colita 27).*

Trecînd în revistă faptele istorice care au premers acestui important eveniment artistic, reamintim cititorilor că, în Bucureşti, încă din anul 1906 fiinţa Orchestra Ministerului Instrucţiunii Publice, sub conducerea lui Dimitrie Dinicu. În anul 1920, cîţiva muzicieni de prestigiu au hotărît să pună bazele unei Societăţi Filarmonice. Din primul consiliu artistic au făcut parte : George Enescu, Alfred Alessandrescu, Alfonso Castaldi, Dimitrie Cuclin, Dimitrie Dinicu, George Georgescu (care a preluat şi direcţia societăţii), Ion Nonna Otescu şi Ion Scărlătescu. Concertul inaugural a avut loc în ziua de 22 octombrie 1920, în sala Ateneului Român, sub conducerea lui George Georgescu, cu următorul program : Wagner — Uvertura la Maeştrii cîntăreţi ; *R. Strauss —* Don Juan ; *Beethoven —* Simfonia V. *(Bibliografie : Viorel Cosma,* Filarmonica „George Enescu" din Bucureşti — 1868—1968. *Bucureşti, 1968, p. 53, 135).*

După cum vedem, seria şi colitele cu tema „Filarmonica din Bucureşti" au un caracter aniversativ, atît prin conţinut cît şi prin maniera de prezentare, fiindu-le absolut necesare tuturor celor care au în atenţia lor tematica „muzica în filatelie".

Titus MOISESCU

VIAȚA MUZICALĂ

„Clopotele Alba Iuliei" de Nicolae Beloiu

„Pentru români, declara Nicolae Beloiu, cu prilejul primei audiții a piesei sale *Clopotele Alba Iuliei* —, Clopotele au fost totdeauna rezonatori fideli ai intenselor vibrații sufletești ce marchează orice viață de om, cu atît mai mult un destin încercat ca cel al nației noastre. Fie că au vestit cu forțele lor jubilatoare bucuria izbînzilor sau că au îndemnat în clipe de cumpănă la acțiuni salvatoare, ele au fost dăruite dintru început cu harul gesturilor sonore arhetipale, unda lor purtînd peste timp și spațiu grele încărcături evocatoare. Și dacă clopotele de pe meleagurile românești au avut mereu și din plin pentru ce suna, cele din străvechea *Alba Iulia* îmi par a păstra încă în memoria lor ecouri ale unora dintre cele mai importante și dramatice momente din trecutul nostru".

Sub auspiciile unui asemenea gînd, Nicolae Beloiu a făurit o piesă de vibrație, un adînc omagiu dedicat Aniversării a 60 de ani de la formarea statului național unitar român. Cu forță conceptuală, cu măiestrie instrumentativă, N. Beloiu construiește un arc de sonuri evocatoare, o pagină care reușește să surprindă, în imagini cu forță sugestivă, într-o muzică de predilectă fantezie coloristică, de continuă tensiune emoțională, marele moment al Unirii, semnificația istoricelor lupte pentru făurirea statului național unitar român.

Stăpîn pe toate detaliile partiturii, reușind să detașeze datele capabile de o intensă comunicare cu publicul (s-a bucurat și de entuziasta colaborare a unei echipe de percuționiști, de excepție, în frunte cu Nicolae Albulescu), Paul Popescu a semnat cu autoritate o primă audiție bucureșteană a unei lucrări ce s-a impus, prin seriozitatea elaborării și o paginație de mare farmec.

Alături de *Clopotele Alba-Iuliei*, Paul Popescu ne-a propus drept piesă de rezistență o nouă versiune a *„Simfoniei Destinului"*, act de curaj sub cupola Ateneului unde ilustre baghete și-au exersat spiritul asupra partiturii beethoveniene.

Avînd la dispoziție o orchestră **într-o formă** excelentă, înțelegînd întreaga structură procesuală a Simfoniei, Paul Popescu a reușit o interpretare inedită și adîncă, a strunit tempoul și întreaga dinamică, urmărind cu rigoare și luciditate, devenirea motivică, gîndind Simfonia într-o continuă linie tensivă, estompînd libertățile, dar lăsînd „să curgă" momentele solistice, luminînd detaliile dar avînd, secundă de secundă, grija întregului.

Minunată a fost în această „bătălie a Destinului", în care sonoritățile jubilatoare nu au fost vreun moment neglijate — ruga, îngîndurarea Andantelui.

Și în această stagiune, ca și în ultimii doi ani, Paul Popescu și-a pregătit cu grijă deosebită aparițiile la pupitrele orchestrelor simfonice din București, concertul de la Ateneu întrînd ca și trecutele apariții la pupitrul Filarmonicii sau Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, în orbitele „evenimentelor"... Succesul de public, de critică, de orchestră (să învățăm să vedem și în calitatea aplauzelor instrumentiștilor, prețuirea pentru un șef de orchestră !) se pare însă că nu este suficient pentru conducerile celor două ansambluri bucureștene, pentru a depăși prejudecata că un dirijor — oaspete nu trebuie invitat de două ori, pe parcursul unui an muzical, la pupitrul unei formații...

Alături de prima audiție a piesei lui Nicolae Beloiu și de o vibrantă versiune beethoveniană, sărbătorescul concert al Filarmonicii s-a bucurat și de concursul maestrului Ion Voicu care spre sfîrșitul anului Vivaldi (și să recunoaștem că am făcut puține în acest an pentru a omagia în esență — parcurgînd etapele principale ale creației sale — geniul Veneției) ne-a propus, (cu colaborarea violoniștilor Varujan Cozîghian, Mădălin Voicu și Virgil Simonis) reaudierea *Concertului pentru 4 viori* și a *„Iernii"* din ciclul Anotimpurile. Puterile lui Ion Voicu sînt uriașe. Virtuozitatea și căldura sa rămîn nedepășite.

Brianța sa tehnică surclasează de departe dificultățile oricărei partituri iar fiecare moment rămîne dominat de inspirație și poezie.

Concertul *„Iarna"* a fost cîntat cu o strălucire și o forță meridională atît de adecvată creației vivaldiene.

Binevenită în acest concert, (drept bis) Balada lui Ciprian Porumbescu — omagiu adus unuia dintre muzicienii luptători pentru Unire.

Iosif SAVA

Harold Farberman

Dirijorul american Harold Farberman a revenit la pupitrul Filarmonicii „George Enescu"" cu un program de muzică clasică, alegînd pentru începutul concertului *Simfonia în Re major, op. 18 nr. 4* de Johann Christian Bach, mezinul fiilor marelui Johann Sebastian, compozitor care face legătura între Baroc și Clasicism, între preclasicii italieni (aprofundați în anii activității sale la Milano) și Mozart (care l-a ascultat la Londra, însușindu-și cunoscutele sale Allegro-uri cantabile, cu largi desfășurări melodice ale coardelor și suflătorilor), între uvertura de tip italian (denumită și „Simfonia") și simfonia clasică vieneză, cu amplele sale dezvoltări tematice. Trăsăturile specifice ale acestui „Bach londonez", prede-

cesor al stilului galant mozartian timpuriu, au fost virtual incluse în lucrarea interpretată, chiar dacă evidențierea lor nu s-a ridicat întru totul la înălțimea așteptărilor..

De aici și pînă la una din creațiile de culme ale geniului lui Mozart, *Simfonia nr. 41 în Do major KV 551 („Jupiter")*, prezentată în concluzia programului, este o cale lungă și dificilă, nu numai sub raportul creației, ci și sub acela al interpretării. Celebra pagină simfonică mozartiană ridică în fața dirijorilor problema spinoasă de a evita deopotrivă cele două atitudini extreme : rigiditatea pulsației ritmice și capcana „beethovenismului", pe care această simfonie îl anunță. Harold Farberman a adoptat o cale mijlocie corespunzătoare, a realizat un Menuet dansant, pe un fond precis ritmat, lipsit de rigiditate, imprimînd Finalului o cursivitate îmbinată organic cu valorificarea savantei arhitecturi polifonice, care culminează cu suprapunerea a patru teme, într-o osmoză a formelor de fugă și de sonată. Ce e drept, nu totul a corespuns exigențelor, mai ales în *Andante cantabile*, în care am fi dorit să sesizăm „respirația" melodiei mozartiene, îmbinarea unică între cantabilitate și forță, conținută în tema principală, valorificarea mai pregnantă a accentelor dramatice. Ar fi fost de asemenea necesar ca dirijorul să acorde o mai mare atenție plenitudinii expresive, reliefării clar diferențiate a diversității imaginilor — nostalgice, pasionate, naive — care se succed fără întrerupere în *Allegro vivace* inițial, în care lumina și umbra se contopesc într-o armonie desăvîrșită.

Între cele două lucrări extreme, Harold Farberman a asigurat un fundal orchestral masiv, de amplă desfășurare sonoră, în *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestrtă în re minor, op. 15* de Brahms, cu participarea solistică a unui alt artist oaspete, pianistul ungur András Schiff.

András Schiff

Laureat al concursurilor internaționale „Liszt"-Budapesta, „Ceaikovski"-Moscova și de la Leeds, tînărul pianist ungur András Schiff a debutat în fața publicului bucureștean într-o lucrare deosebit de pretențioasă, *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră în re minor* de Brahms, baladă epică abruptă, străbătută de acalmii contemplative, căreia orchestra îi oferă decorul, ca un ecou al unor întîmplări legendare cavalerești, trăite de eroul-solist. Interpretarea ne-a apărut dominată de o emoție reținută, de sensibilitate și rafinament, cu fraze detaliate, minuțios gîndite. Schiff s-a prezentat ca un pianist cultivat și lucid, inamic al exceselor de orice fel, realizînd un Brahms puțin obișnuit, pe alocuri cu rezonanțe chopiniene.

Abia recitalul său, susținut în ziua următoare, ne-a oferit posibilitatea cristalizării mai precise a portretului său. Programul a dovedit un gust artistic sigur, o orientare clară spre căi mai puțin bătute. Pentru început, Bach. Dar un Bach foarte rar inclus în recitalurile pianiștilor : *Partita nr. 4 în Re major*, una din cele 6 partite scrise în perioada 1731—1736 (ca primă parte a ciclului *Klavierübung)*. Modul în care Schiff a parcurs această suită de dansuri, în care conținutul expresiv predomină asupra rigidității coregrafice, a lăsat să se înțeleagă că, în concepția sa, regularitatea pulsației metrice bachiene este doar o aparență, ea trebuind a fi îmbinată cu o mare diversitate a accentelor, cu inflexiuni de o nedezmințită suplețe ritmică. A apărut evident că Schiff nu a preluat de la cunoscutul clavecinist englez George Malcolm — căruia i-a fost discipol — stilul strict metronomic în interpretarea lui Bach, însușindu-și în schimb de la acesta tehnica atît de controversată a ornamentațiilor, pe care le realizează cu deplină sobrietate, pentru a permite liniei melodice „să respire". Din execuția lui Schiff, reținem în mod special modul său de a prezenta *Uvertura* partitei, în care, după un *Grave* solemn, imprimă *Allegro*-ului fugat următor un farmec melodic de obicei acoperit de o ritmică ostinată.

Punctul culminant al recitalului l-au prilejuit însă cele trei piese, extrem de rar cîntate, adevărate bijuterii muzicale, de Mozart : *Rondo în La major KV 511, Andante în Fa major KV 616* și mai ales *Variațiuni în Do major KV 455*. Pornind de la o temă de Gluck, Mozart realizează aci 10 variațiuni deschizătoare ale unei epoci, ai cărei beneficiari vor fi Beethoven și romanticii germani, cu numeroasele lor variațiuni pe teme proprii sau preluate de la alți compozitori. Schiff s-a dovedit a fi un pianist mozartian prin excelență, înzestrat cu lejeritate cantabilă, cu o vitalitate suplă a ritmului și cu o capacitate rar întîlnită de a plasa tensiunile și relaxările discursului muzical sub semnul unei delicate euforii. Totul, la el, decurge firesc, dintr-un elan radios, pe fondul unui admirabil echilibru spiritual și tehnic.

Pentru partea a doua a programului, András Schiff și-a propus executarea integrală a celor *24 de Preludii op. 28* de Chopin, adevărată piatră de încercare a interpretului chopinian autentic, capabil să enunțe fără frazeologie pianistică, cu o sobră eficacitate, fiecare dintre aceste profunde și delicate poeme miniaturale. În execuția sa, problemele tehnice cele mai complicate au fost învinse cu dezinvoltură, mai cu seamă în nr. 3 (Sol major), cu transparentul desen al mîinii stîngi, și în nr. 24 (re minor), cu dificilele sale pasaje „descoperite". Pe plan muzical, versiunea lui Schiff se caracterizează printr-o constantă reținere a expresiei romantice, în favoarea unui lirism plin de rafinament, de sobră evocare nostalgică. Ca o impresie generală, am preferat tocmai preludiile lirice în tonalități minore, în care poezia pianissimelor a putut fi valorificată din plin. Nu au lipsit nici momentele de strălucire eroică, de elanuri îndrăznețe, realizate cu o impetuozitate ritmică exaltantă, deși parcă, aci tensiunea nu s-a menținut permanent la același nivel. A apărut evident că András Schiff este un talent de excepție, cu o mare capacitate de cuprindere stilistică, care îi permite să abordeze cu egal succes cele mai pretențioase pagini ale literaturii pianistice.

„Cappella Academica" din Viena

Formația „Cappella Academica" — de fapt un sextet instrumental alcătuit din două viori prime, vioara a II-a, violă, violoncel și clavecin — a fost înființată în 1966, din inițiativa violonistului Eduard Melkus, profesor la Academia de Muzică și Arte din Viena, conducător al Institutului pentru cultura sunetelor, „visiting professor" la diferite universități americane și specialist apreciat în interpretarea muzicii vechi. De la început, grupul s-a profilat în direcția cultivării exclusive a muzicii Barocului, extinsă pînă la creațiile de tinerețe ale lui Haydn și Mozart. Pentru a prezenta acest repertoriu în condiții de sonoritate cît mai apropiate de acelea specifice epocii, membrii formației utilizează vechi instrumente originale germane, vieneze, tiroleze sau italiene, cu caracteristici aparte (spre ex. viori de dimensiuni mai mici, cu arcușe mai lejere și mai drepte decît cele folosite în zilele noastre), care se disting printr-o sonoritate argintie, delicată, transparentă și care — dacă nu ating strălucirea coardelor de astăzi și nu permit o desfășurare mai amplă de mijloace expresive — cuceresc totuși prin autenticitatea evocării și prin coloritul timbral deosebit, suprapus unei interpretări de mare sensibilitate.

Programul prezentat de „Cappella Academica" ne-a prilejuit contactul cu o lume muzicală prea puțin cunoscută și pe nedrept neglijată : aceea a Barocului austriac din secolul al XVII-lea, deschizător de drumuri al clasicismului vienez. S-a început cu Johann Heinrich Schmelzer (1630—1680), compozitor și violonist, autor al unor lucrări pentru vioară, în care italienismele se îmbină cu intonații ale muzicii populare vieneze. Elevul său, Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644—1704), de asemenea compozitor și virtuoz al viorii, lărgește tehnica violonistică, introducînd procedeul „scordaturii" și compunînd sonate în genul suitelor, care se disting prin caracterul lor programatic, evocator de atmosfere din cele mai diverse („Stimmungsmusik"). Datorită meritelor sale excepționale, a fost promovat capelmaistru la Salzburg și înnobilat de împăratul Leopold I (1657—1705), el însuși compozitor reprezentat în programul formației vieneze printr-un *Balletto a quattro*. Cea mai importantă personalitate a epocii rămîne însă, fără îndoială, aceea a lui Johann Joseph Fux (1660—1741), compozitor și organist, cu care Barocul austriac atinge punctul culminant. Creator a numeroase opere, oratorii, misse, uverturi, triosonate și sinfonii, Fux este totodată autorul celebrului *Gradus ad Parnassum* [1]), studiu despre contrapunct în limba latină, mult apreciat de Bach și Haydn. Tuturor acestor compozitori le-au fost adăugați Haydn și Mozart cu cîte o lucrare de început a carierei lor componistice : *Concertul dublu pentru vioară, clavecin și orchestră în Fa major, Hob. XVIII, 6* de Haydn, lucrare contemporană cu primele simfonii haydniene, și *Divertismentul în Fa major KV 138* de Mozart, ultimul din grupul de trei cvartete de coarde (KV 136—138) scrise la 16 ani sub titulatura de *Divertismente*, dar constituind de fapt mici simfonii în stil italian, cu o distribuție solistică de coarde.

Vorbind despre interpretarea acestui interesant program, se cuvine să amintim în primul rînd pe Eduard Melkus, inițiatorul și animatorul grupului, deținător al viorii prime solistice și mentorul formației în ce privește însușirea stilului autentic de epocă. Într-adevăr, Melkus a reușit să imprime interpretării colectivului parfumul caracteristic al Barocului vienez, cu libertățile sale — astăzi abandonate, în favoarea unui stil mult mai strict —, dar cu un colorit sonor plin de farmec. Ca solist în cele două *Sonate pentru vioară și continuo* din ciclul *Rosenkranz* de Biber, a aplicat cu o deplină degajare tehnica dificilă a „scordaturii", vădind o virtuozitate remarcabilă. Eduard Melkus a susținut și partida solistică în *Concertul dublu* de Haydn, realizînd cu eleganță vivacitatea dialogurilor cu clavecinistul Nikolaus Feodorov, evident în condițiile de restrîngere a strălucirii impuse de instrumentele folosite și de stilul adoptat. Sub aceleași influențe, plasticitatea discursului muzical s-a aflat temperată și în *Divertismentul* de Mozart. În lucrările predecesorilor clasicilor vienezi, maniera practicată de „Cappella Academica" a prezentat cel mai înalt interes, evidențiind caracterul specific de divertisment al muzicii de epocă. Întregul concert a încîntat prin ataşamentul și seriozitatea cu care cei șase interpreți vienezi s-au dedicat nobilei misiuni de a reînvia în zilele noastre arta muzicală austriacă practicată cu trei secole în urmă.

Edgar ELIAN

[1]) A nu se confunda cu culegerea de studii pianistice *Gradus ad Parnassum*, editată de Muzio Clementi cu aproape un secol mai tîrziu, și pe care a ironizat-o cu mult spirit Debussy în ciclul pianistic *Children's Corner*.

Orchestra de Studio a Radiotelevizіunii

Bucurîndu-se de colaborarea Orchestrei de Studio a Radioteleviziunii și a dirijorului Carol Litvin, Șerban Nichifor ne-a propus, în primele luni ale stagiunii, o lucrare vocal-simfonică de suflu — *Izvoare 2050* —, o piesă inspirată de vechi inscripții ce atestă existența pe pămîntul României, în urmă cu două milenii, a unui puternic stat, muzica sa încercînd să proiecteze sursele istorice în lumea folclorului românesc, creînd (așa cum declara de altfel tînărul compozitor) imaginea mitică a întoarcerii în timp, dar și a continuității peste timp a unei spiritualități ancestrale.

Șerban Nichifor izbutește să realizeze o compoziție de forță narativă, o impunătoare frescă sonoră, captivantă de la prima la ultima măsură, prin tumultul eposului, rigoarea proporțiilor, dramatismul acțiunii, flacăra imaginilor, puterea de seducție a ritmurilor, forța acumulărilor.

Șerban Nichifor își însușește cuceriri din cele mai diverse, (le trece însă fecund prin retortele personalității sale) și se dovedește aici, în dorința unei te-

meinice comunicări, capabil să-şi domine temperamentul, capabil să rostească cu o vigoare componistică, proprie doar marilor „talente naturale", un discurs de maximă simplitate, concentrare şi forţă de captare.

Orchestra de Studio a Radioteleviziunii, dirijorul Carol Litvin i-au oferit tînărului compozitor posibilitatea unei confruntări esenţiale.

Şerban Nichifor a dobîndit deodată preţuirea a sute de iubitori de artă, a zeci de muzicieni veniţi să-şi asculte tînărul confrate.

Este bucuria noastră să salutăm acest tînăr talent, să-i dorim după această hotărîtoare primă audiţie din cariera sa, puterea de a se depăşi, să ne exprimăm dorinţa de a repeta peste ani, ascultîndu-i lucrările, judecăţi la fel de entuziaste....

Alături de *Izvoarele* lui Şerban Nichifor, lucrate cu migală, interpretate cu tensiune, Carol Litvin ne-a mai oferit în acest concert, la pupitrul unei orchestre în care numărul suplimenţilor a depăşit însă din păcate, numărul membrilor titulari, *Uvertura Academica* de Brahms şi o tălmăcire temeinic elaborată a celei de *a treia Simfonii* a lui Schubert.

În piesa concertantă a simfonicului, în *Variaţiunile roccoco* ale lui Ceaikovski, am reascultat o tînără reprezentantă a şcolii violoncelistice sovietice: Victoria Jagling. Ajutată de un instrument de mare calitate, Victoria Jagling ne-a prilejuit (în ciuda unui acompaniament nu întotdeauna pus la punct), — audierea unei tălmăciri calde, sobre, de autentic bun gust.

Iosif SAVA

Neal Larabee

Într-un adevărat amalgam de concerte, recitaluri, spectacole, producţii ale principalelor instituţii muzicale din Capitală, spectatorul, copleşit de cantitatea mare de informaţii şi trăiri acumulate, aştepta evenimentul care să-l trezească dintr-o rutinată şi comodă trecere în revistă a manifestărilor, evenimentul care trebuie să fie deosebit prin forţa mesajului, prin puterea personalităţii interpretului.

Un asemenea moment am trăit în seara zilei de 22 noiembrie a.c. în sala „George Enescu" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", ascultînd recitalul tînărului pianist american Neal Larabee, elev al Rosei Levinne la „Julliard School" din New York şi al lui Stanislav Neuhaus de la Conservatorul „P. I. Ceaikovski" din Moscova.

Un talent complex, capabil de trăirea şi redarea unei vaste game de sentimente, fire artistică deosebit de sensibilă, cu resurse pianistice impresionante şi o bogată paletă coloristică — iată caracteristicile de bază ale unui tînăr pianist aflat la început de carieră artistică strălucită.

Programul recitalului a permis interpretului parcurgerea unui larg diapazon de stiluri, de la dramatica *Sonată în re minor op. 31 Nr. 2* de Beethoven, pînă la cele trei piese — tablouri din suita *Petruşca* de Stravinski, de o fantezie şi sclipire uimitoare.

Dacă în sonata de Beethoven, redată cu sinceră trăire, frazarea ni s-a părut puţin greoaie, fragmentată, unitatea şi echilibrul lucrării suferind astfel din cauza exageratelor libertăţi agogice, în *Scherzo*-ul *nr. 4 op. 54 în Mi major* de Chopin am admirat tocmai fineţea şi supleţea frazei, bogăţia ideilor legate într-o convingătoare înlănţuire caleidoscopică, sunetul cantabil-expresiv şi delicateţea pasajelor de virtuozitate.

Andante Spianato şi *Marea Poloneză op. 32* de Chopin, o lucrare de un stil concertant monumental, una dintre cele mai impresionante Poloneze ale lui Chopin, — are o factură deosebit de bogată, în care apar în multiple chipuri atît ornamentele filigranate caracteristice stilului compozitorului, cît şi o tehnică de mare anvergură, bogată în sonorităţi dense, scriitura realizînd exprimarea unui bogat conţinut pasionat lirico-epic, evocator. Neal Larabee a construit şi a structurat această lucrare cu inteligenţă, imprimînd fiecărui detaliu caracterul cel mai adecvat sugerat de muzică, trăind şi exprimînd la un înalt grad de ardere interioară întregul conţinut emoţional.

Fire artistică deosebită, Larabee a trecut cu uşurinţă de la lirismul ceaikovskian din piesa *Dumka* la patetismul exaltat al *Studiului — tablou în Mi b major* de Rahmaninov, în care tensionarea dinamică a forţat parcă limitele sălii, la irezistibilul avînt romantic al *Studiului transcendental în fa minor* de Liszt, realizat cu mare forţă emoţională, marcînd punctul culminant al recitalului său cu cele trei piese de Stravinski *(Dans rusesc, Acasă la Petruşca* şi *Iarmarocul* din suita *Petruşca)*, cîntate cu o fantezie debordantă, realizînd o adevărată orchestrare spectaculoasă a textului, asemănătoare versiunii simfonice, făcîndu-ne să participăm la o demonstraţie de înaltă măiestrie instrumentală.

Este regretabil că un asemenea muzician nu şi-a găsit locul cuvenit în stagiunea instituţiilor noastre muzicale pentru a fi programat într-un alt context mai adecvat personalităţii sale artistice, debutului în Capitala noastră.

Gabriel AMIRAŞ

Recital de muzică portugheză

Un recital cuprinzînd lucrări vocale şi instrumentale de cameră a avut loc la Sala mică a Palatului, în cadrul Decadei muzicii portugheze. O micro-stagiune similară, privind muzica românească, s-a organizat în urmă cu un an la Lisabona, actuala manifestare fiind un cuvenit răspuns.

Din cîte am putut observa în acest recital ce a fost ilustrat prin numele a cinci compozitori, acoperind o perioadă stilistică ce se întinde din primele decenii ale secolului trecut pînă pe la mijlocul secolului nostru, şcoala componistică portugheză a avut a se defini treptat în ceea ce are personal, original, şi, ca şi în muzica românească a aceleiaşi perioade, s-a instituit un schimb, un dialog acceptare-demarcare

ce se poate observa traversînd adesea chiar creaţia unui singur compozitor. În acest sens, mi se pare simptomatic cazul compozitorului Luis de Freitas Branco, clasic al şcolii de compoziţie portugheze în primele decenii ale secolului XX. Iniţial influenţat de impresionism, Freitas Branco se defineşte în miniatura pianistică sau în creaţia de lied ca fiind o personalitate puternică, preocupat de locul muzicii naţionale în peisajul cultural al contemporaneităţii. Liedurile sale sînt tablouri vibrante în care versuri naţionale clasice (Camoes) capătă pregnanţă prin linia vocală suplă, expresivă în intervalică şi prin acompaniamentul pianistic inventiv, adecvat armonic. Aceste lieduri au fost redate în chip optim de cuplul format din tenorul Fernando Serafim şi pianistul Armando Vidal. Fernando Serafim este un cîntăreţ de lied cultivat, imaginativ, cu o conducere vocală deosebit de suplă şi perfect acordată expresiei literare. Este un interpret pe care oricînd am dori să-l mai ascultăm.

Acelaşi duo interpretativ remarcabil a ilustrat şi creaţia de lied a compozitorilor Jorge Croner de Vasconcelos şi Fernando Lopez Graça. Primul dintre ei — tot pe versuri de Camoes — reia o formă poetico-muzicală medievală, *redondilha*. Reconstituirea de epocă se face cu multă convingere, imaginea capătă autenticitate emoţională. Iar Lopez Graça, influenţat de Ravel, se detaşează prin suspensiile tensionale, prin adecvarea melismaticii vocale.

Un alt moment memorabil al recitalului a fost prezenţa violonistului Vasco Barbosa şi a pianistei Grazi Barbosa. Violonist format în contactul cu mari personalităţi pedagogice şi interpretative, printre care şi George Enescu, Vasco Barbosa este un instrumentist competent şi rafinat. Cîntul său are cizelarea ultimă a personalităţii veritabile, are claritate şi putere de transmisie. Lucrarea interpretată — *Sonata pentru vioară şi pian* de Frederico de Freitas — avea mult din atmosfera celei de a doua sonate pentru vioară şi pian de Enescu, fapt datorat probabil unei instrucţii asemănătoare a celor doi compozitori.

Recitalul s-a încheiat cu pianista Nela Maissa, cîntînd *Sonata op. 18 nr. 2* de Joao Domingos Bontempo şi cele *Zece preludii* de Luis de Freitas Branco, despre care am vorbit. Bontempo este contemporan cu Beethoven şi Chopin, ceea ce se vede şi din muzica sa, un fel de comentariu *a posteriori* asupra muzicii marilor personalităţi ale vremii sale.

Recitalul a prilejuit o instructivă incursiune în lumea componisticii şi interpretării portugheze. S-ar putea, în viitor, ilustra eventual creaţia portugheză şi prin lucrări mai recente, apte să ne informeze despre situaţia actuală a componisticii din Portugalia.

Costin CAZABAN

Integrala recitalurilor Schubert-Kreisler

Al doilea şi al treilea (ultimul) recital din ciclul Schubert — Kreisler, susţinute de Petru Csaba, ne-au întărit convingerea că asocierea celor două nume a fost inspirată şi, pe de altă parte, ne-au făcut să ne dăm seama mai clar de maniera violonistică a lui Csaba şi contingenţele aproape structurale cu stilul celor doi iluştri muzicieni vienezi. În piesele de Schubert, Csaba atacă pasaje în forte cu vigoare dar niciodată cu intensitate dramatică accentuată ; părţilor lente le conferă o linie continuă, subliniind cu discreţie resemnarea, fără însă a le da vreodată accente sfîşietoare. Putem analiza fiecare parte, cu acelaşi rezultat : Csaba este impecabil ca stilist, o aură de delicateţe, de amabilitate cantabilă, de bravură uneori şi mai ales de nostalgie — într-o supremă notă de eleganţă — se degajă, conturînd cu fineţe imaginea muzicii schubertiene. Vorbeam de contingenţele pe care Csaba le are cu acest stil şi fără a ne gîndi să-i limităm în vreun fel resursele sale interpretative sau diversitatea exprimării violonistice, ne-a izbit apropierea între mijloacele fireşti de redare şi datele conţinute în operă. Nici o stridenţă nu tulbură această armonie, o naturaleţe desăvîrşită guvernează curgerea discursului, desigur mai întîi rodul inteligenţei artistice decît al studiului mecanic. Să mai spunem, chiar cu riscul repetării, că Csaba are încă o calitate de preţ pentru interpret — un fel de a cînta seducător, atribut greu de analizat dar care are ca posibile componente calitatea sunetului şi modul de a fraza, aparent simplu dar subtil în esenţă.

Ca parteneri la pian, Marica Mendelsohn (în cel de al doilea recital) — surprinzător de suplă, cu o tehnică îngrijită şi finete a tuşeului, într-una din primele apariţii în public se pare — şi experimentatul Albert Guttman, o prezenţă pianistică de mare calitate (mai ales în lucrările de Schubert, unde rolul său era mai amplu şi mai important).

O remarcă specială pentru *Fantezia în Do major opus 159*, veritabilă performanţă din partea celor doi interpreţi, avînd în vedere dificultăţile tehnice şi dimensiunea acestui opus ; din punct de vedere muzical însă lucrarea are unele lungimi şi insistenţe care-i diminuează din păcate substanţa. Toate aceste motive la un loc explică probabil frecvenţa ei destul de rară în recitaluri.

Suita de piese de Kreisler, à la manière de Fr. Bach, Porpora, Padre Martini, Francoeur, Couperin, etc. de fapt faţete divers nuanţate ale dezinvolturii componistice kreisleriene, ne-a sporit încîntarea prin virtuozitatea, gustul, fantezia şi rafinamentul pe care le dovedeşte Csaba în execuţia lor, demonstrîndu-ne o dată mai mult maturitatea sa artistică şi locul înalt pe care-l ocupă în ierarhia interpreţilor noştri.

O şcoală violonistică fără cusur, exemplară în toate aspectele ei, o natură muzicală de excepţie se aliază rar dar cînd se întîmplă avem surpriza, mereu înnoită, ca în cazul lui Csaba, de a afla că exprimarea cea mai potrivită pentru spirit este prin muzică.

Dan SCURTULESCU

Anul III confirmă

Fiecare an de compoziție își are aureola, eticheta lui în Conservator : cutare an este mai bun, celălalt mai slab, unii sînt talentați dar neserioși, alții... Nu întîmplător actualul an III este considerat drept un an serios, omogen, bine pregătit, cu o medie ridicată, peste cea obișnuită. Poate că anul III nu a dat încă „vîrfuri" ; poate că toți vor fi vîrfuri (asta rămîne să ne-o confirme viitorul), oricum însă lucrările prezentate pe 13 decembrie în tradiționalul recital al clasei de compoziție ne-a demonstrat și reconfirmat bunele aprecieri asupra ansamblului de studenți care compun acest an. Cei patru tineri prezenți la rampă au arătat o indiscutabilă știință muzicală, o tehnică bine mînuită și în același timp o certă muzicalitate. Această omogenitate de care vorbeam s-a reflectat (oarecum nedorit) și pe planul limbajului unde au existat puncte de aderență uneori notabile. Este clar, drumurile celor patru tineri trebuie să înceapă să se separe (deocamdată „s-a separat" numai Liviu Dănceanu), ei trebuie să investigheze pe toate planurile (dar mai ales pe cel al limbajului) pentru a-și putea etala, fiecare din ei, personalitatea distinctă. Deocamdată totul plutește într-o zonă unde confluează influențele impresionismului, neoclasicismului și modalismului (cu anumite vagi referințe enesciene sau messiaenice), fapt pozitiv în sine dar necesar de depășit.

Scherzo-ul și *Rondo*-ul pentru pian (de altfel, printr-o coincidență, toate lucrările audiate au fost pentru pian solo) de Gheorghe Costin ni-l arată pe autorul unor lieduri mai firave, audiate anul trecut într-un substanțial progres. Costin construiește acum pe suprafețe mai largi, se „mișcă" mult mai bine pe claviatura pianului, sondează universuri sonore mai adînci.

Carmen Maria Cârneci ne propune o *Sonată* (din care am audiat trei părți) bine echilibrată, cu un rondo capricios, interesant in desfășurare, alert și cu un *Andante* meditativ, sobru. Partea I, în ciuda eforturilor dezvoltătoare unificatoare (sau poate tocmai de aceea) nu are suficient relief ritmic și de aici o ușoară senzație de monocromie.

Rocada lui Ianus ne prezintă un autor cu idei bine ordonate (poate puțin prea bine !) care realizează un arc muzical logic și plauzibil. Lucrarea lui Liviu Dănceanu se detașează evident prin inventivitatea demonstrată de tînărul compozitor, inventivitate cu atît mai lăudabilă cu cît ea este obligată să se desfășoare în cadre foarte limitate pe care el însuși și le impune. Efectul sonor realizat este de cele mai multe ori remarcabil.

Sonata lui Gabriel Vlădescu demonstrează evadarea spectaculoasă a acestui talentat și muzical student, din zona empiricului, a intuiției exclusive, către orizontul de mai largă cuprindere care se numește gîndire muzicală. Sigur, lucrurile nu se pot schimba radical „peste noapte", totuși un pas mare a fost făcut.

Cît despre interpreți, numai cuvinte de laudă (se vede clar că tinerii creatori au înțeles „lecția" severă a recitalului din anul trecut, ratat aproape complet din cauza aspectului necorespunzător al majorității versiunilor interpretative de atunci). Un mănunchi de excelenți pianiști ne-au încîntat auzul și gîndirea : András Körtesi (sensibil, bun tehnician, puțin emoționat), Adrian Tomescu (un muzician și un pianist de înaltă ținută, deseori desăvîrșit), Andrei Tănăsescu (pianist și nu interpret, ci compozitor în același timp — lucru evident în actul de execuție pianistică) și Mariana Șoimaru (rafinată, scrupuloasă, exactă).

Elevii și muzica românească

Într-o seară de noiembrie tîrziu, sala Liceului de Arte „G. Enescu" strînsese pe scaunele ei profesori, elevi și părinți, toți ascultîndu-l cu atenție pe compozitorul Octavian Nemescu. Talentatul și intransigentul reprezentant al unei generații considerată pînă de curînd tînără, încerca să capteze prin vorbe competente și bine simțite atenția auditoriului care, în ciuda eterogenității lui, l-a urmărit și, cred, l-a înțeles pînă la capăt. Pledoaria făcută de Octavian Nemescu era în favoarea muzicii românești, a repertoriului autohton ținut de multe ori în odaia de serviciu a instrucției școlare muzicale. Eram curios să văd, mai precis să aud, ce va urma : după un logos atît de consistent aveam să urmăresc (așa cum din păcate, mi s-a mai întîmplat !) un concert „de serviciu", de complezență sau... ? Mărturisesc că surpriza mea a fost destul de mare (dar foarte plăcută) să constat că această audiție publică a clasei de vioară a Mihaelei Tomescu (una dintre tinerele dar foarte competentele și entuziastele profesoare ale Liceului) a fost un adevărat concert în care mai micii sau mai marii elevi au făcut risipă de talent, înțelegere muzicală, demonstrînd o apropiere indubitabilă de partitură : Liviu Ailincăi, clasa a V-a (în *Dans* de Dumitru Bughici) sau Lili Forgon, clasa a VI-a (*Mica suită* de M. Jora) au probat calități tehnice și muzicale frumoase. Adriana Ispas, clasa a VIII-a (*Cîntec din frunză* și *Joc de* Tudor Ciortea) și Claudia Țicu, clasa a X-a (*Rondo* de Ciortea) s-au dovedit deja violoniste cvasiformate, sigure pe meșteșug și sensibile, iar Cristian Vasile, clasa a XII-a (partea I din *Sonata* de Toduța) a mînuit cu detașare și siguranță instrumentul, lăsînd să se întrevadă violonistul de marcă. Alături de ei, Doina Fodor, cl. a III-a, Andra Giugaru, clasa a V-a, Ileana Ionești, clasa a VII-a și Carmen Iacov, clasa a XII-a s-au apropiat cu înțelegere de partiturile lui Valentin Petculescu, George Enescu, Vasile Filip sau Liviu Comes. În sfîrșit, remarc deosebita putere de înțelegere și modul neașteptat de matur și profund cu care Simona Moise, (clasa a VII-a) a abordat *Sonatina* de Tiberiu Olah, interpretarea ei restituind toi „nervul" și incisivitatea muzicii autorului ciclului brâncușian. Poate toate acestea s-ar fi oprit la jumătate, dacă la pian ar fi fost o corepetitoare oarecare, „de serviciu", plictisită de faptul că i se „strică" o duminică ! Din fericire, partitura pianului a fost susținută de un excelent pianist și muzician : l-am numit pe Adrian Tomescu, acest valoros inter-

pret care dovedește probitate profesională înainte de toate, nefăcînd distincție între concerte „mari" și „mici". Și astfel o asemenea seară a fost pentru toți cei prezenți un mare cîștig muzical. A fost foarte frumos !

Dan BUCIU

După-amiezile muzicale ale tineretului

Sîmbătă, 2 decembrie 1978, După-amiezile muzicale au programat doi elevi ai Liceului de artă „George Enescu" din București : pianistul Viniciu Moroianu și violoncelistul Eugen Mantu, talente de excepție, instrumentiști cu care școala se mîndrește pe bună dreptate.

La primul său recital în cadrul Filarmonicii, pianistul Viniciu Moroianu a lăsat o impresie deosebită ; cu toate că e foarte tînăr (în clasa a X-a) Viniciu Moroianu are deja cîteva din calitățile unui veritabil artist : stăpîn pe el, se detașează de emoția teribilă a primului recital și creează de la început o atmosferă de liniște și siguranță. Deși cîntă uneori prea răspicat sau cu atacuri lipsite de carne, V. Moroianu este un pianist imaginativ, sensibil, preocupat de cizelarea sonorităților și cu o evidentă claritate a construcției muzicale.

Frumoasă *Sonata în La major opus 120* de Schubert, luminoasă, senină dar ce mi-a plăcut mai mult au fost cele *Trei Preludii opus 17* de Skriabin pentru căldura și supletea frazării, pentru reușita lor artistică. Tînărul Moroianu ar putea cînta foarte frumos, bănuiesc, muzică romantică (mă gîndeam mai întîi la Chopin) și modernă (*Toccata* de Enescu a dovedit-o), are toate calitățile proprii acestor zone stilistice.

În concluzie, un debut semnificativ la După-amiezile muzicale, promisiunea unui talent remarcabil ; să-i urăm deci o zodie fastă.

Colegul său, violoncelistul Eugen Mantu, cu un an mai mare doar, dar mult mai experimentat în activitatea solistică, ne-a prezentat un program exclusiv de muzică românească, desigur o inițiativă lăudabilă. Urmărindu-l pe Eugen Mantu aproape în toate recitalurile susținute pînă acum, am putut constata un progres substanțial, firesc în bună măsură, probînd fără dubiu un talent atrăgător prin forță expresivă și vivacitate tehnică. Eugen Mantu reușește să aibă un sunet frumos pe instrumentul său fabricat la Reghin — cam crud, ar fi cred nevoie să-l schimbe cu altul mai calitativ în această etapă — și reușește mai ales să fie convingător. Poate că o mai mare grijă în alcătuirea programelor de recital (alegerea unor piese cu adevărat reprezentative sau prezentarea integrală a lucrărilor de valoare) ar fi necesară și de un real folos, cel puțin pentru a-și prezenta în adevărata lumină resursele sale interpretative.

Dan SCURTULESCU

CRONICA DISCULUI

Discuri „Musica Nova"

Al treilea disc pe a cărui mapă este înscris numele formației „Musica Nova" cuprinde lucrări compuse între anii 1972—1974 de Dan Constantinescu, Octavian Nemescu, Ștefan Niculescu și Nicolae Brînduș. S-a arătat nu o singură dată, și în paginile revistei „Muzica", rolul major pe care îl joacă această formație, în stimularea și propagarea creației camerale românești ; fără „Musica Nova", muzica noastră ar fi fost, poate, lipsită de cîteva opusuri remarcabile, definitorii pentru profilul ei original în peisajul componistic contemporan.

Lucrările reunite pe recentul disc al „Electrecordului" ilustrează diversitatea investigațiilor în universul sonor al muzicienilor români, originalitatea soluțiilor propuse de ei dilemelor, interogațiilor puse de necesitățile structurii discului muzical după depășirea fazei serial-integrale.

Mișcări (1974), pentru clarinet și trio de coarde de Dan Constantinescu evidențiază rafinamentul unei scriituri care, avîndu-și punctul de plecare în tehnica serială amintită, ajunge la o foarte suplă articulare de conture melodice (în *Mișcări*, notația ritmică este mult mai liberă decît în partiturile anterioare) ce ambiguizează granița între polifonie și heterofonie. Compozitorul arată o grijă specială pentru țesătura timbrală a muzicii, utilizînd sugestive translații coloristice de la clarinet (tratat oarecum solistic) la trio-ul de coarde.

Concentric (1972), pentru clarinet, trio de coarde, pian, percuție și bandă de magnetofon, de Octavian Nemescu ne pune în fața unei realități sonore pe care am putea-o defini, aproximativ — cu un termen împrumutat din fizica contemporană — ca pe o „muzică plasmatică". Credem că acest concept convine intențiilor creatoare ale lui Nemescu, pentru că armonicele naturale ale sunetelor se constituie într-o materie de largă generalizare ce eliberează o energie convenabilă fie în evenimente clasate de istoria muzicii, fie în apariții care țin de sfera contingentului actului interpretativ însuși, totul înscriindu-se într-un fluid lent, palpînd atemporalul.

Ștefan Niculescu, aflat într-un punct înalt al maturității sale creatoare, pășește, cu lucrarea *Triplum II* (1972), pentru clarinet, violoncel și pian (replică a lui *Triplum I*, pentru flaut, violoncel și pian), într-o nouă etapă a cercetărilor în domeniul tulburător al practicilor muzicale străvechi, marcată de opusuri importante, cum sînt *Ison I* și *II*, *Echos* (pentru vioară solo) și *Fragmente*. Ceea ce caracterizează această etapă este extrem de economica relaționare

a monodiei, polifoniei și heterofoniei (deduse prioritar, din fenomenul isonului) într-o lume a formelor sonore ce redau, de pe poziția artistului lucid, stăpîn deplin al dezinvolturii tehnice, toată forța emoțională incantatorie, a ritualurilor străbune.

În *Valuri* (clarinet, trio de coarde, pian și percuție ; 1972), Nicolae Brînduș ne propune o concludentă ipostază a explorărilor sale în zonele generoase, dar încă timid cercetate, la noi cel puțin, ale infrastructurii sunetului și ale multiplei întrebuințări a prezenței instrumentistului în actul interpretării. Cele zece scurte fragmente din care este alcătuită lucrarea lui Brînduș reprezintă tot atîtea însumări de efecte sonore ingenioase și îndrăznețe, vizînd o redimensionare plină de fantezie, neocolind contribuția hazardului, a unor structuri inițiale riguros determinate.

Ca și în imprimările anterioare, ultimul disc al formației „Musica Nova" (alcătuită din : Florian Popa — clarinet, Mircea Opreanu și Dan Enășescu — vioară, Vladimir Mendelsohn — violă, Dorel Fodoreanu — violoncel, Paul Rogojină — pian și Nicolae Albulescu — percuție) pledează pentru profesionalismul exigent, responsabil, cu care membrii acesteia abordează muzica contemporană românească, în toată densitatea ei de semnificații și sugestii estetice. Un fapt este demn de relevat : anumite coordonate interpretative se impun ca bunuri definitiv cîștigate de ansamblu. „Musica Nova" ocolește etalarea spectaculoasă a virtuozității în favoarea unei descifrări inteligente, în concordanță cu intenția profundă a compozitorului și cu cerințele complexe ale muzicii contemporane, a partiturilor alese ; prestarea interpretativă a fiecărui component este marcată în chip benefic de colaborarea strînsă cu partenerii, cu care întreține un permanent schimb de idei. În sfîrșit, „Musica Nova" include (așa cum o demonstrează discul de față) în aria investigațiilor sale lucrări definitorii pentru un anumit moment al evoluției muzicii românești de azi. Sînt suficiente argumente, credem, pentru a considera discul prezentat în rîndurile de mai sus ca pe un eveniment al vieții noastre muzicale din ultima vreme.

Fred POPOVICI

DIN TARĂ

CLUJ-NAPOCA

„OPERA ROMÂNĂ. Premieră duminecă 24 ianuarie 1937, ora 8,30 seara precis. Se va reprezenta cu concursul baritonului Dr. Max Săveanu HORIA, dramă muzicală în 5 tablouri."

Am decupat un fragment din afișul ce marchează momentul nașterii scenice a operei *„Horia"* de Nicolae Bretan. Direcția muzicală și regia aparțineau

Nicolae Bretan

compozitorului. Iar distribuția cuprindea nume de mare rezonanță ca Lya Pop, Mimi Nestorescu, Nicolae Arnăutu, Jean Rânzescu.

După 36 de ani, la 23 noiembrie 1973 aceeași Operă Română din Cluj prezintă în montare nouă — regia Viorel Gomboșiu, direcția muzicală Ion Iancu, scenografia Mihai Nemeș — opera *Horia* de Nicolae Bretan. De la această dată lucrarea figurează mereu în repertoriul operei ca o piesă reprezentativă pentru creația compozitorului.

Biografia muzicală a lui Nicolae Bretan este densă. După absolvirea cursurilor unor instituții muzicale (Conservatorului din Cluj i-au urmat în 1908—1909 Musikakademie din Viena și în 1919—1922 Orszàgos Magyar Király Zeneakademia din Budapesta) sau de alt profil (licențiat al Facultății de drept din Cluj) Nicolae Bretan intră în teatru unde activează ca prim bariton al operei din Bratislava, apoi ca prim bariton și regizor la Teatrul orășenesc din Oradea, prim bariton, regizor și director al Operei Române din Cluj și regizor al Teatrului și Operei Maghiare din Cluj.

În timp, personalitatea sa muzicală se va împlini prin latura componistică. Aproape toate lucrările sale scenice au văzut lumina rampei : *Luceafărul* operă într-un act, libret de N. Bretan, versuri de Mihai Eminescu — premieră la Cluj, 2 februarie 1921, Opera Română, *Revolta omului din lut-Golem* dramă muzicală într-un act, libret de N. Bretan, premieră la Cluj, 23 decembrie 1924, Teatrul Maghiar, *Eroii de la Rovine*, operă într-un act, libret de N. Bretan după *Scrisoarea III* de Mihai Eminescu, premieră la Cluj, 24 ianuarie 1935, Opera Română, *Horia* operă în 3 acte și 7 tablouri libret de N. Bretan după drama lui Ghiță Pop, premieră la Cluj, 24 ianuarie 1937, Opera Română.

Această ultimă operă, *Horia*, marchează punctul culminant al creației compozitorului Nicolae Bretan care, abordînd personalitatea lui Vasile Nicolae Ursu, zis Horia, căpitanul iobagilor răsculați la 1784, reu-

șește o lucrare muzicală scenică de mari proporții și de o puternică forță dramatică. Armonia, liniile melodice, sînt inspirate din folclorul românesc. Atît de simbolicul „Deșteaptă-te române" însoțește ca un leit motiv întreaga acțiune. Momente de maximă tensiune (Tabloul I — duetul Horia-baronul Kemeny, sau Tabloul III „În cîrciumă") alternează cu realizări de mare finețe lirică (Tabloul II — rugăciunea sinceră, marcată de sunet de clopot, în care Dochia și Ileana imploră salvarea vieții celui iubit, sau Finalul — un bocet colectiv, ce plînge moartea tragică a eroului ce a adunat în el întreaga forță născută din speranța unui neam obidit).

Regizorul Viorel Gomboșiu și scenograful Mihai Nemeș au imaginat o mișcare și un decor bazate pe simbol, pe metaforă, dorind astfel o amplificare hiperbolică a personajului și a faptului istoric. În această atmosferă soliștilor Vasile Bărbieru, Alexandru Köpeczi, Ion Lazăr, Georgeta Orlowschi, Maria Mureșan, Paramon Maftei, Titus Pauliuc, Ion Tordai, Ștefan Popescu, Ion Iercoșan și tuturor celor care au participat la realizarea operei nu li se cere decît să-și întruchipeze cît mai pregnant, cît mai veridic, cît mai fidel personajul. În acest sens, ar fi de dorit o mai convinsă abordare a rolurilor, o mai atentă analiză a lor.

Întregului spectacol îi mai reproșăm lungimi nedorite, în timp, cauzate atît de masivele schimbări de decor între acte și chiar între tablouri, cît și de dimensiunile partiturii nu destul de atent prelucrate. Aceste probleme rezolvate și vom avea în *Horia* de Nicolae Bretan o realizare muzicalo-scenică de intensă și necesară forță artistică și educativă.

Cristina BOHACIU

IAȘI

O suită de manifestări au menținut și în lunile noiembrie-decembrie, un tonus ridicat al vieții muzicale din orașul Iași.

La filarmonica „Moldova", după întoarcerea orchestrei din turneul în S.U.A., un concert de elită dirijorală și solistică (1 decembrie), ne-a dat în primul rînd bucuria programului bine constituit (Mozart, Lalo, Schönberg, Händel). La pupitru, dirijorul american Adrian Sunshine. De neuitat „Verklärte Nacht" (Schönberg), în viziunea muzicianului subtil care este Sunshine. Violonista Asako Hata *(Simfonia spaniolă)* s-a situat într-o zonă a sensibilității neostentative, polarizată în egală măsură la participarea discretă dar și la patosul antrenant.

Tot în prima decadă a lui decembrie, au avut loc întîlniri între violonistul Ștefan Ruha și admiratorii săi din Iași. Un recital memorabil (Tartini-Kreisler, Brahms, Olah, Beethoven) și un concert de concerte (Beethoven, Paganini, Ceaikovski) au sărbătorit faptul că, în urmă cu 25 de ani, tînărul Ștefan Ruha debuta în cariera de solist, pe podium-ul Teatrului Național din Iași. Dirijorul Ion Baciu, prezent, ca și atunci, la pupitru, a asigurat cadrul de orchestră în care s-a putut desfășura fantezia solistului. A fost o continuă stare de performanță întru redarea unei indescriptibile puteri de trăire pentru muzică. Ștefan Ruha, neîncăpător în canoane academice, este o voce distinctă a violonisticii românești care — prin capacitatea de mare solist și prin darul de a cuceri publicul — transmite celor din jur, mesajul inefabil al stilului său romantic. În recital, a avut ca parteneră pe Gabriela Marcovici, pianistă apreciată pentru calitatea deselor sale apariții în concerte camerale.

Corul Filarmonicii a prezentat un concert „Gavriil Musicescu". Sub conducerea dirijorului Ion Pavalache, s-au interpretat, în deplin înțeles stilistic, circa douăzeci de lucrări ale ctitorului muzicii corale ieșene, de la a cărui dispariție au trecut 75 de ani. Relevăm *Baba și moșneagul, Ileana, Răsai lună, Cîntecul lui Ștefan-Vodă, Fiii României,* drept cele mai bune interpretări ale serii.

În corelare cu această manifestare, la Conservatorul „George Enescu" a fost organizat (6 decembrie) un simpozion și un medalion muzical „Gavriil Musicescu", la care au colaborat cadre didactice, corul institutului — dirijat de lect. univ. Nicolae Gîscă — și corul Filarmonicii. Tot aici se sărbătorise anterior (22 noiembrie), împlinirea a 125 de ani de la nașterea lui Ciprian Porumbescu. Un amplu ecou a avut și comemorarea „300 de ani de la nașterea lui Antonio Vivaldi", realizată sub egida U.N.E.S.C.O. de către Comitetul municipal de Cultură și Educație socialistă, în colaborare cu Conservatorul „G. Enescu". Integrîndu-se într-un ciclu de manifestări anunțate pentru lunile viitoare, primul concert a fost susținut de Orchestra de cameră a Conservatorului — dirijor lect. univ. Sabin Păutza —, din care s-au detașat soliștii studenți Adrian Petrescu, Cristian Pintilie, Ștefan Petrescu, Gheorghe Mărgineanu, Alexandru Cioacă, Nicolae Făgărășan, Lajos Malozsak, Claudiu Ionescu.

Dintre reușitele concerte camerale ale stagiunii Conservatorului, consemnăm recitalul pianistului american Neal Larabee (24 noiembrie), care a susținut un program dificil, culminînd cu *Trei tablouri din „Petrușca"* de I. Stravinski, realizate cu o acurateță stilistică puțin obișnuită.

La Opera Română s-a evidențiat, dintre spectacolele curente, *Madame Buterfly* de G. Puccini (9 decembrie), în regia lui Dimitrie Tăbăcaru și sub conducerea muzicală a lui Corneliu Calistru. În distribuție: Adriana Severin — prezență excepțională prin frumusețea glasului, prin tehnica de cînt, prin dăruirea totală a jocului; Petre Cărcăleanu — interpretînd îngrijit rolul Pinkerton, pentru care sînt favorabile și calitățile sale actoricești; Visarion Huțu — dîndu-ne o variantă admirabilă a rolului Sharpless, decisiv în momentele cheie ale dramaturgiei; Camelia Șotrin cu receptivitate și finețe,în Suzuki.

Paula BĂLAN

DE PESTE HOTARE

Vioara lui Oistrach

„Cîntă vioara lui Oistrach pe Beethoven şi Brahms, pe Prokofiev şi Tartini... Lăuta lui fermecată cheamă spaţiile şi se deschide în peisaje sonore. Se petrece cu tine o hipnoză, o stare de extaz. Apele se logodesc cu azurul, Constelaţiile se apropie, inima vibrează, vîntul se face subţire, supus arcuşului care-l adoarme... Se poate chema numai muzică ceea ce auzi, ceea ce te viscoleşte şi te cerne ? Încrucişate, două fire mute stîrnesc din întîlnirea lor un fior de eternitate.

Ţi-a cîntat Oistrach şi ţie ?

Vioara-i cîntă, dar vioara-i vorbeşte, povestind într-un grai de peste graiuri sumedenie de înţelesuri.

Vioara lui gîndeşte...

Emoţia de care tresari cuprinde ce s-a crezut, ce s-a presupus, ce s-a visat. Idealurile, zborurile, viorile vieţii, frumuseţile dorite, iluziile uitate şi trezite cad în torente de mărgăritare din vioara marelui lăutar."

Cuvintele lui Tudor Arghezi şi glasurile lăutei lui Oistrach, sînt de mult în mine, sînt aici cu mine, în străvechea casă din centrul Moscovei, pe drumul dintre Balşoi Teatr şi Conservator, în încăperile celebrului muzeu de istorie a instrumentelor, la expoziţia ce marchează în aceste săptămîni, 7 decenii, de la naşterea violonistului a cărui artă — cum scria Călinescu — „e vizibilă în acea sforţare de a înlătura orice zvîcnire joasă, de a exprima pur..."

Mii de fotografii, afişe, programe, partituri, dedicaţii, facsimile, recompun viaţa marelui căutător de drumuri în artă...

Anii copilăriei la Odessa... Primele lecţii cu Stolearski... Ochii mari, inteligenţi ai tînărului, te privesc de peste tot... La 15 ani, student la conservatorul din Odessa... la 18 ani absolvent al marii şcoli... La 22 de ani, laureat al concursului unional... La 26 de ani, profesor la conservatorul din Moscova... La 28 de ani laurii marelui concurs Ysaye...

Emoţionante fotografii din anii războiului. Oistrach e mereu pe front... Vioara sa încîntă, purifică, îmbărbătează... Viena 1945... Alături de soldaţii sovietici, Oistrach soseşte în oraşul eliberat, oraşul idolilor săi : Mozart, Beethoven, Brahms. Vin acum anii marilor confirmări, anii care fac cunoscut trioul Oistrach-Oborin-Kusevitschi — anii în care Oistrach ia în mîini şi o fermecată baghetă. De la Tokio la Philadelphia, lumea nu-şi reţine aclamaţiile. De la Enescu la Prokofiev, de la Menuhin la Francescatti, Elman, Stern, Thibaud, Szighetti lumea muzicală atestă geniul violonistului.

Emoţionante exponate amintesc nemăsurata dragoste cu care Oistrach a înconjurat arta românească şi pe Enescu. (Iată-l pe Oistrach la Bucureşti, în 1945 alături de Enescu ; iată manuscrisul minunatului său articol despre Enescu ; iată-l cîntînd la festivalurile Enescu ; iată-l alături de George Georgescu în juriile unor mari concursuri internaţionale...)

Sute de exponate recompun drumurile lui Oistrach, de la copilul ce studia cu febrilitate într-o mahala a Odessei, la muzicantul ce primea, în 1969, titlul de doctor la Cambridge, la violonistul a cărui inimă a încetat pe o estradă olandeză într-o plină frază beethoveniană.

„Oistrach este o întreagă epocă a artei interpretative". Cuvintele lui Sostakovici sînt notate pe primul panou alături de vioara muzicianului. Omul şi artistul Oistrach umplu o epocă... Jubiliara expoziţie, este o supremă carte ce poate fi scrisă despre violonistul ce ar fi împlinit lunile acestea 70 de ani... Poposesc îndelung asupra fiecărei pagini ale acestei originale cărţi.

Lăuta lui Oistrach şi din nou, gîndul arghezian sînt în mine : „În vioara lui Oistrach zvîcnesc cerurile, zările, lanurile, pămîntul... Mitologii apar o secundă... Ţi-a cîntat, fericite, şi ţie vioara lui ? A bucurie, a vrajă... ?"

Iosif SAVA

Noi Imprimări la Electrecord

Muzică populară : Clacă de tors din Valea Drăganului — *interpretează un grup folcloric al Căminului cultural din Valea Drăganului, Cluj, Dirijor : Zamfir Dejeu ;* Jocuri sălăjene — *interpretează orchestra populară a sindicatelor Întreprinderii „Armătura" din Zalău — dirijor : Ioan Nemeş ;* Multe doruri sînt pe lume — *muzică populară din jud. Prahova în interpretarea Mariei Văduva, acompaniată de orchestra Florian Economu ;* Muzică populară din cîmpia Transilvaniei — *muzică populară maghiară în interpretarea unui taraf din comuna Palatca, judeţul Cluj, dirijor : Martin Codoba ; un disc al interpretei Tudorita Gorjanu, cuprinzînd muzică populară oltenească.*

● Muzică uşoară

Al şaselea disc din seria De la o melodie la alta, *cuprinzînd 14 melodii ale compozitorilor George Grigoriu, Marcel Dragomir, Ion Cristinoiu, Vasile Veselovski, Vasile Vasilache jr., Horia Moculescu, Andrei Proşteanu, Ileana Toader, Petre Mihăescu, Remus Teodorescu şi Ion Rădulescu. Interpretează : Marina Voica, Corina Chiriac, Marius Ţeicu, Margareta Pîslaru, Horia Moculescu, Aurelian Andreescu, Doina Badea, Ioana Negriloiu, Andrei Proşteanu şi Marcel Roşca ; un disc de muzică folk în limba germană. Autor şi interpret : Reinhardt Lienerth.*

● Istoria muzicii universale în exemple *de Zeno Vancea, al 22-lea disc. Cuprinde :* Romantismul tîrziu în Austria, *cu exemplificări din Bruckner, Mahler şi Hugo Wolf.*

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

L'activité du Comité National Roumain pour le C.I.M.*)

Succédant au Congrès C.I.M. de Bratislava (oct. 1977), une vive activité fut déployée en Roumanie sous l'égide et avec l'appui du Comité National Roumain pour le C.I.M. afin de promouvoir les valeurs de la musique roumaine et universelle, d'attirer le public vers l'art des sons et ses merveilles, de former le goût de la jeunesse laborieuse et active dans tous les domaines de la vie sociale, enfin, pour rendre toujours plus profonds les liens et la collaboration des musiciens roumains et des musiciens de l'étranger.

L'activité du Comité National Roumain pour le C.I.M. s'intègre dans le programme d'ensemble de la vie politique et socio-culturelle de la Roumanie socialiste ; ce programme poursuit, en effet, avec persévérance, l'augmentation du standing de la nation, la création de nouveaux biens matériels et spirituels, la participation du pays à l'effort de l'humanité toute entière afin de consolider la paix et l'amitié entre tous les peuples.

Au cadre de la vie musicale roumaine au cours de la période considérée, on relève les résultats suivants :

— Sur un total de 78 institutions musicales professionnelles, subventionnées par l'Etat et en permanence actives, comprenant plus de 6 000 artistes professionnels, se font remarquer les :

- 10 théâtres d'opéra et de musicals (dont un théâtre d'opéra en hongrois) ;
- 15 orchestres philharmoniques et symphoniques (dont huit disposent de chorales professionnelles) ;
- 7 ensembles artistiques de chanson et danses ;
- 36 ensembles de musique folklorique (orch. populaires) ;
- 10 théâtres (et sections) d'estrade.

On y ajoute : la chorale „Madrigal", l'orchestre de musique de variété de la RTV, ainsi que de nombreux ensembles de musique de chambre instrumentale — trio, quatuor — actifs près les Philharmonies et les orchestres symphoniques.

Pour ce qui concerne les ensembles d'amateurs, on y relève 5856 choeurs mixtes et de voix égales de chambre, des groupes de musique chorale et vocale, totalisant le nombre impressionnant de 195000 membres. Dans les départements du pays il existe — près les Maisons de la Culture, les foyers culturels, les Maisons de la Jeunesse — 24 orchestres symphoniques, 574 fanfares, 2616 orchestres de musique populaire, 1743 ensembles de musique légère, 779 d'ensembles instrumentaux (populaires), 541 ensembles folkloriques, 9360 groupes („brigades") artistiques, 130 ensembles d'estrade, 11 équipes (collectifs) d'opéra et d'opérette, le tout totalisant plus de 250.000 artistes amateurs roumains, hongrois, allemands et autres nationalités.

La Roumanie témoigne, de surcroît, de la vive activité des artistes libres-professionnels (ensembles et soli) totalisant 9000 personnes. L'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie ne cesse d'encourager les valeurs et d'amener à la musique des talents nouveaux, de même qu'elle stimule l'apport des musiciens et des musicologues roumains à l'augmentation et l'amélioration du niveau des mouvements culturels et artistiques

* Texte présenté par Vasile Tomescu, au nom du Comité National Roumain pour le C.I.M., à l'Assemblée générale du Groupement Régional Européen, du Conseil National de la Musique, Vienne, 6—8 décembre, 1978.

de masse. Une attention aussi grande est accordée à l'activité des filiales de l'Union des Compositeurs (Cluj-Napoca, Jassy, Timişoara, Tîrgu-Mureş) et de ses cénacles (Sibiu, Braşov, Craiova) ; ces derniers viennent d'accroître leur nombre par la toute récente création de cénacles de compositeurs amateurs à Galaţi et Constanţa, suivant en cela l'exemple des villes de Ploieşti, Piteşti et Slatina ou, depuis assez longtemps déjà, se manifestent des cénacles du même domaine.

La saison musicale 1977—1978 a compris un nombre de 1172 mises en oeuvre (soit, 1012 en 1976—1977) dans le domaine de la musique symphonique : ce nombre concerne des ouvrages de composition roumaine, tout en prenant soin qu'à chaque nouveau concert soit offerte au moins une pièce du patrimoine musical national. D'un autre côté, les 720 mises en oeuvre d'ouvrages en première audition, par rapport au 452 reprises, confirment le vif intérêt du public pour les compositions nouvelles, quelle que soit la génération du compositeur.

Quant au répertoire universel (2008 mises en oeuvre dont 490 ouvrages en première audition locale), il a été présent par des pièces issues des écoles et des courants les plus différents de la musique universelle.

Dans le domaine du spectacle d'opéra, d'opérette et ballet, la saison musicale 1977—1978 témoigne de l'active présence de la musique roumaine : 75 titres de spectacles, 110 mises en scène ; pour le patrimoine universel : 21 premières, 95 titres de spectacles en reprise.

Au cours de la dite saison, on a de plus relevé l'intensification de l'appui accordé par les institutions musicales de profession au mouvement amateur, de même que l'approfondissement des liens directs avec le public mélomane par l'augmentation du nombre des spectacles et concerts offerts dans les tournées, l'organisation de micro-saisons musicales dans les centres ouvriers ou dans d'autres localités ne disposant pas encore d'ensembles artistiques professionnels, enfin par l'initiative de quelques actions spéciales d'éducation musicale destinées aux élèves, étudiants, militaires, etc.

Au cours des étapes de la deuxième reprise du festival national „L'Hymne à la Roumanie" (1977—1979), s'est déroulée jusqu'à présent la phase de masse, ample manifestation culturelle éducative entraînant tous les ensembles artistiques (professionnels et amateurs) du pays.

Sur la toile de fond de cette effervescence artistique se distinguent, dans toute leur plénitude, les festivals musicaux de Bucarest et de certaines villes : „Printemps bucarestois", „Arènes romaines" et le festival de musique militaire „Te défendre et te chanter, ma patrie" (les trois manifestations siégeant à Bucarest) ; „Automne musical de Cluj", „Festival de la musique roumaine" (Jassy), „Timişoara en musique", „Journées musicales de Tg. Mureş", „Festival de la musique de chambre" (Braşov), „Journées musicales de Satu-Mare", „Festival *Maria Tănase*" (Craiova), „Pontica" (Constanţa), „Cibinium" (Sibiu), etc.

Des symposia et des sessions scientifiques ont été organisées sur des thèmes comme : *Les aspects de la culture musicale roumaine depuis la proclamation de la République (1947) à nos jours, La création de l'état national unitaire roumain (1 décembre 1918) et le développement de la vie musicale en Roumanie, Soixante ans depuis la création à Bucarest des archives de folklore par Constantin Brăiloiu et George Breazul. Le centenaire de la Philharmonie de Braşov, Les grandes époques de la musique* — un cycle de conférences et d'auditions à l'Université de Craiova etc.

Le constant souci de former et de stimuler les jeunes talents créateurs trouve une remarquable attestation dans la mise en place d'un cénacle des jeunes compositeurs et respectivement des jeunes musicologues.

Des prix ont été décernés aux oeuvres roumaines les plus représentatives de l'année 1977: prix „Georges Enesco" de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie et Prix „Ciprian Porumbescu" de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie.

Enfin, la toute prochaine inauguration du Musée de la Musique Roumaine à Bucarest — conçu comme une institution supérieure de recherche et d'éducation dans le domaine de l'art des sons —, offrira pour la première fois un véritable tour d'horizon de la civilisation musicale roumaine depuis l'Antiquité à notre époque, à la lumière des documents (vestiges matériels, instruments de musique, manuscrits, enregistrements sonores, ouvrages imprimés divers, etc.).

En ce qui concerne la participation de la Roumanie à la vie musicale internationale, il convient de signaler, entre autres, l'obtention de prix réputés dans les concours de création (Pays Bas, France) et d'interprétation (France, Espagne, Grèce, URSS, R.D. Allemande, Suisse, Pays Bas, Italie, Yougoslavie, etc.), différentes tournées d'orchestres philharmoniques (par exemple la Philharmonie „Georges Enesco" de Bucarest dans plusieurs pays d'Europe, celle de Cluj-Napoca en France et celle de Jassy aux Etats Unis d'Amérique), enfin la participation roumaine à la Tribune internationale des compositeurs de Paris (par l'exécution de *Eminesciana III* de Pascal Bentoiu et de *Pintea Viteazul*, oeuvre du regretté Liviu Glodeanu), aux Cours d'Eté de Darmstadt, au Festival de Varsovie, à Moscou (Rencontre des jeunes compositeurs roumains et soviétiques), à Bydgoszcz (Festival international '978 de musique ancienne dans les pays de l'Europe centrale et orientale, V^{e} reprise), à Brno (Symposium '978 de musique slave).

La participation de la Roumanie à la vie et à l'activité internationales dans le domaine de la musique s'opère aussi par la presse : un bulletin mensuel — *Nouvelles musicales de*

Roumanie — inclu dans la revue *Muzica* rédigé (en français) sous l'égide du Comité National Roumain au C.I.M., assume la tâche de promouvoir à l'étranger, en les diffusant, les valeurs de la musique roumaine de tous les temps et de populariser les activités du Comité National Roumain au C.I.M.

Parmi les manifestations européennes témoignant de l'intérêt porté à la pensée musicale roumaine, il convient de relever — comme exemplaires — la mise en scène de l'*Oedipe* énescien au Théâtre d'Opéra de Varsovie et la présentation dans le cadre d'un concert, au cours du „Printemps musical de Paris", de l'invention de Mihai Brediceanu concernant la polytempie structurelle et la manière de la réaliser à l'aide du métronome.

La "Journée internationale de la Musique" a été célébrée le 1er octobre 1978 par des concerts festifs de la Philharmonie de Bucarest et de l'Orchestre de la RTV-roumaine.

---

dr. **Vasile TOMESCU**

„Orestia II" de Aurel Stroe

Maintes fois, à travers genres divers et modalités différentes, la musique roumaine s'est plue à exprimer les grands thèmes humains particulièrement appréciés aux temps classiques de l'antiquité : l'homme — créateur, véritable démiurge de sa propre civilisation ; l'homme — „découvreur" des mystères de son existence ; l'homme enfin — „modeleur" de son être de Bien et de Beauté. Ayant à leur portée les formes de langage musical nées dans l'espace thraco-grec et daco-romain et perpétuées par la tradition, les compositeurs de notre pays y ont trouvé les ressources spécifiques requises pour exprimer des idées glanées au trésor philosophique et artistique de l'antiquité. Héritière directe des modes anciens, des archétypes mélodiques et rythmiques, des instruments musicaux — les uns comme les autres attestés par l'histoire comme étant propres à la sensibilité et aux pratiques musicales des habitants de l'espace carpato-danubien et jusqu'à la Méditerranée —, continuatrice des mythes qui faisaient de Zamolxis, de Thamyris et d'Orphée des symboles de la mentalité et du mélos thraco-gète, la musique roumaine n'a cessé d'apporter une substantielle et originale contribution aux évocations modernes de l'humanisme antique. De ce processus créateur qui devait être actif tout au long des siècles sur la terre roumaine, il faut en trouver les prémisses dans le chant et la danse populaires, dans la musique instrumentale pareillement, dans les lamentations, les *colindas* ou les manifestations chorégraphiques du peuple, telles cette danse des „căluşari" qu'un Passolini représenta un jour à l'écran afin de compléter de la manière qu'il jugea la plus suggestive son film *Oedipe*. *Et l'Oedipe de* Georges Enesco, qu'est-il autre chose que la sublime transfiguration sonore du même thème antique, une transfiguration née de l'„admirable graine" du mélos roumain ? De même, c'est bien aux virtuoses roumains présents à l'Exposition universelle du Paris des années '889 que ce novateur que fut à son époque Erik Satie emprunta les motifs de sa suite *Les Gnossiennes* destinée à évoquer la grandeur de l'antique palais de Cnossos. Enfin, retrouve-t-on — fondus dans une dialectique naturelle de l'élaboration artistique — des thèmes de l'histoire et de la civilisation anciennes, dans des poèmes symphoniques comme *Marsyas* de A. Castaldi, *Narcisse* de I. N. Otescu, *Didon* et *Actéon* de A. Alessandrescu, des opéras tels qu'*Agamemnon* de D. Cuclin, *Ovide* de C. C. Nottara (achevé par W. Berger), *Décébal* de Gh. Dumitrescu, dans *l'Elégie Pontique* et *Tristia* de Th. Grigoriu, *Zamolxis* et *Ulysse* de L. Glodeanu, *Ponti Euxini Clepsydra* de F. Donceanu, dans la *IIIe Symphonie „Ovide"* de S. Toduţă, ou bien dans l'oeuvre d'une portée philosophique d'A. Vieru.

A cette fructueuse moisson, l'opéra *ORESTIA II* de Aurel Stroe, récemment présentée en première audition de concert à la salle de la Radiotélévision, vient se joindre comme une réalisation d'exception, imposant d'emblée ses vertus musicales et scéniques, son originalité de pensée et sa vitalité bien ancrée dans notre temps mais nonmoins empreinte d'un profond respect de la tradition et du thème choisi.

Pour être un des plus doués parmi les compositeurs de la génération arrivée ces dernières années à maturité, Aurel Stroe s'est affirmé dans la musique symphonique, vocale-symphonique, d'opéra et de chambre comme un tempérament toujours à la recherche du neuf, comme un esprit lucide, exigent et critique, sensible, en même temps que plein d'une laborieuse et féconde imagination. Pénétré des principes esthétiques et techniques en vertu desquels la musique universelle et roumaine n'ont cessé de se renouveler, Aurel Stroe assigne à ses propres recherches une signification majeure et une finalité responsable, l'une comme l'autre manifestes à travers des compositions d'une grande expressivité quel que soit leur thème : polyvalence sémantique de l'art sonore, suggestion d'une certaine logique dominant l'architecture roumaine (*Arcades*), un humanisme militant puisé à l'oeuvre d'auteurs célèbres (ses cantates sur des vers de Nichita Stănescu, T. S. Eliot, Paul Eluard). L'humanisme militant, Aurel Stroe le découvre aussi bien dans les chefs-d'oeuvre classiques qu'il

fait revivre dans cet esprit contemporain déjà mentionné, dans une vision toute personnelle : *Oedipe à Colonne* de Sophocle, l'opéra *La paix* d'après Aristophane, le tout récent opéra *Orestia II*. Celui-ci a d'autant plus droit à notre attention — il s'y impose d'ailleurs — que la trilogie du même nom d'Eschyle (l'unique cycle qui soit intégralement resté du premier des grands poètes tragiques grecs) ou bien certaines des oeuvres qui la composent *(Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides)* ont inspiré d'autres compositeurs également, parmi lesquels D. Cuclin et D. Milhaud. Il y a près de deux mille cinq cents ans qu'Orestie fut donnée en première (450 av.n.è.) et voici qu'elle revient pour nous transmettre son grave et bouleversant message condamnant la justice des Anciens fondée sur le châtiment poursuivi au long du temps par une perpétuelle vengeance. Les protagonistes de l'action s'engagent non pas dans la bonne et droite voie d'une justice exprimant la liberté de conscience, le triomphe de la raison et la force de la verité, mais dans celle, néfaste, de l'inéluctable vengeance issue du péché. Evoquant le terrible meurtre d'Agamemnon, le vainqueur de Troie, tué par son épouse Clytemnestre qui désirait maintenir sa liaison coupable avec Egisthe, ensuite le meurtre de Clytemnestre elle-même — mère infidèle — commis par son propre fils Oreste sous l'inspiration de l'oracle d'Apollon, Eschyle propose dans le final de sa trilogie la solution d'une justice éclairée par la raison et proclamée par l'Aréopage qui infirme le verdict des Erinyes, divinités de la vengeance aveugle, contre Oreste le matricide.

Du texte de la deuxième pièce de la trilogie (d'après la traduction de G. Murnu), Aurel Stroe a forgé un livret qui exploite au maximum les possibilités de la musique d'opéra entrevue comme l'expression — concise et éloquente — d'un syncrétisme littéraire-musical et scénique. Deux actes renferment l'action, le premier conduisant Oreste à sa décision de venger son père, le second mettant en scène la tragique vengeance elle-même. Cinq voix solistes, un groupe choral de cinq mezzo-sopranos, neuf instrumentistes confèrent à l'ouvrage un caractère *d'opéra de chambre,* une solution aussi moderne qu'ingénieuse facilitant les spectacles sur la scène autant que sur le podium des salles de concert avec les plus modestes moyens techniques. La sobriété de la distribution est compensée par le dynamisme troublant de l'action musicale qui stimule les multiples ressources des interprètes. En effet, non pas seulement les chanteurs qui sont ici acteurs, mais les instrumentistes également qui deviennent les protagonistes d'un „théâtre total" dans la conception duquel chaque son est un „geste théâtral" empreint de gravité. L'„incantatoire" — cet état d'esprit de l'être humain terrassé par la force de son destin implacable — constitue une dominante de *Orestia II* à laquelle tout aspect statique demeure étranger ; une dominante en même temps qu'une qualité, une vertu se manifestant à travers la musique. Un vaste horizon modal et rythmique, des constructions mélodiques aux contingences chronologiques et spatiales pleinement réalisées — depuis la couche archaïque jusqu'à l'évocation délibérée de styles d'opéra proéminents —, une instrumentation faisant valoir les conquêtes de l'expérience mondiale contemporaine, voici ce qui assure à l'oeuvre de Aurel Stroe la force du message et la réussite de la transposition du thème antique dans un langage musical universel et moderne. Mais, par dessus ces vertus, qui témoignent des affinités musicales générales du compositeur, *Orestia II* vient de nous montrer à quel point son auteur s'entend à exploiter le filon du mélos national, à quel point il s'identifie non pas seulement à la sensibilité musicale roumaine contemporaine et aux conquêtes roumaines dans le domaine de la musique d'opéra, mais — qui davantage est — aux ressources inépuisables du chant populaire. Des intonations déchirantes, descendues de la complainte funèbre, ont fait naître, la scène 4 de l'Acte II (La lamentation de Clytemnestre) et contrastent avec des passages d'un onirisme poétique faisant songer à des vers d'une portée semblable de notre ballade *Miorița;* de suggestifs et charmants mélismes, des signaux pastoraux ou des appels de cor des montagnes (scènes 8 et 9, resp. Le rêve, Canzona), ou bien des moments de tension dramatique (scènes 5 et 7 de l'Acte II), tout cela et tant d'autre que l'on pourrait encore citer, révèlent une aptitude créatrice prenant la relève du génie qui a réalisé les magnifiques pages de *l'Oedipe* énescien. Et la technique, souvent insolite, de l'écriture vocale-instrumentale n'estompe pas, mais tout au contraire prête du relief aux ariae et au récitatif des épisodes choraux et instrumentaux en leur conférant par cela même le rôle actif que leur avait assigné Eschyle.

A la pleine réussite de l'audition-spectacle ont apporté leur précieux concours : l'ensemble des interprètes placés sous la direction de Ludovic Baci et parmi lesquels se sont distingués Adina Iurașcu, pour la complexité du jeu dans le difficile rôle d'Electre, Eduard Tumageanian (Oreste), Martha Kessler (Clytemnestre), Gheorghe Crăsnaru (Egisthe), Vladimir Popescu-Deveselu (Pilade), pour leur technique vocale réalisant un agencement des voix d'une musicalité rare ; Alexandru Graur (trombone) pour son art d'instrumentiste en même temps que pour son talent d'acteur, G. Ercse-Baci (violon), Vl. Mendelsohn (alto), N. Licaret (orgue), M. Kauntz (violoncelle), L. A. Betea (hautbois), A. Zorleanu (clavecin), N. Albulescu et Fl. Diaconescu (percussion). Ainsi, le public fut-il mis en présence d'un triomphe complet, apprécié d'ailleurs comme tel par l'animé colloque qui eut lieu en fin de soirée.

CUPRINSUL

ŞTEFAN NICULESCU

Reflecţii asupra conceptelor de „conţinut" şi „formă" în muzică 1

Premiile Uniunii compozitorilor pe anul 1978 3

MICHAELA ROŞU

Din activitatea Uniunii compozitorilor 6

Noi tipărituri 7

CREAŢII ROMÂNEŞTI

FRED POPOVICI

— „Cantata Patriei" de Dan Voiculescu 9

— „Concertul pentru pian şi orchestră de coarde" şi „Concertul pentru două piane şi orchestră mică" de Dan Constantinescu 11

ÎNVĂŢĂMÂNT ŞI EDUCAŢIE MUZICALĂ

DAN VOICULESCU

Un valoros manual de contrapunct 14

PAGINI DIN ISTORIA MUZICII

VIOREL COSMA

Imnurile unităţii naţionale 15

EUGENIA CERNEA

Aspecte ale preluării idealurilor paşoptiste de către socialiştii români, reflectate în cîntecul revoluţionar şi patriotic 19

PAULA CARP

Despre începuturile „Arhivei de folklore" a Societăţii Compozitorilor Români 25

ACTUALITATEA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

Agendă 29

EUGEN VICOS

Calendar muzical 32

TITUS MOISESCU

Filatelie muzicală 33

VIAŢA MUZICALĂ

SEMNEAZĂ :

Iosif Sava, Edgar Elian, Gabriel Amiraş, Costin Cazaban, Dan Scurtulescu, Dan Buciu 34

CRONICA DISCULUI

FRED POPOVICI

Discuri „Musica Nova" 40

DIN ŢARĂ

CRISTINA BOHACIU

Cluj-Napoca 41

PAULA BALAN

Iaşi 42

DE PESTE HOTARE

IOSIF SAVA

Vioara lui Oistrach 43

Noi imprimări la Electrecord 43

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

dr. VASILE TOMESCU

— L'activité du Comité national Roumain pour le C.I.M. 44

— „Orestia II" de Aurel Stroe 46
(en français par Colette Ghimpeţeanu)

MUZICA ŞI ARTELE FRUMOASE

MARIN MIHALACHE

D. Paciurea : „Beethoven" (pe coperta III)

SOMMAIRE

ŞTEFAN NICULESCU

Reflexions concernant les conceptes de „contenu" et „forme" en musique 1

Prix de l'Union des Compositeurs décernés en 1978 3

MICHAELA ROŞU

Sur l'activité de l'Union des Compositeurs 6

Nouvelles parutions 7

OEUVRES

FRED POPOVICI

— La *Cantate de la Patrie* de Dan Voiculescu 9

— Le *Concerto pour piano et orchestre à cordes* et le *Concerto pour deux pianos et petit orchestre* de Dan Constantinescu 11

ENSEIGNEMENT ET EDUCATION MUSICALE

DAN VOICULESCU

Un manuel de contrepoint d'un grand intérêt 14

PAGES D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

VIOREL COSMA

Les hymnes de l'Unité nationale 15

EUGENIA CERNEA

Sur certains aspects de l'emprunt aux idéaux quarante-huitards effectué par les socialistes roumains et illustré par la chanson révolutionnaire et patriotique 19

PAULA CARP

Sur les débuts des „Archives de folklore" de la Société des Compositeurs Roumains 25

L'ACTUALITÉ MUSICALE ROUMAINE

Agenda (Festivals, Anniversaires, Oeuvres roumaines, Concerts, Présences roumaines á l'étranger, Concours) 29

EUGEN VICOS

Calendrier musical 32

TITUS MOISESCU

Philatélie musicale 33

LA VIE MUSICALE

Signataires :

Iosif Sava, Edgar Elian, Gabriel Amiraş, Costin Cazaban, Dan Scurtulescu, Dan Buciu 34

COMPTES-RENDUS

FRED POPOVICI

Disques „Musica Nova" 40

DANS LE PAYS

CRISTINA BOHACIU

Cluj-Napoca 41

PAULA BALAN

Iaşi 42

A L'ETRANGER

IOSIF SAVA

Le violon de Oistrach 43

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

dr. VASILE TOMESCU

— L'activité du Comité National Roumain pour le C.I.M. 44

— *Orestia II* de Aurel Stroe 46
(en francais par Colette Ghimpeţeanu)

LA MUSIQUE ET LES BEAUX-ARTS

MARIN MIHALACHE

D. Paciurea : „Beethoven"

MUZICA ŞI ARTELE FRUMOASE

D. Paciurea: "Beethoven"

Alături de Constantin Brâncuşi, considerat drept geniul absolut al sculpturii moderne, Dimitrie Paciurea (1873—1932) este un alt creator de incontestabil prestigiu, care a deschis sculpturii româneşti noi orizonturi, înscriind-o în circuitul valorilor universale. Elev, mai întîi, la Şcoala de arte şi meserii, şi apoi deţinătorul unei burse de perfecţionare la Paris, unde studiază patru ani, Paciurea ajunge cu vremea la un limbaj personal, de o mare expresivitate. S-a spus despre el că sculptează „pictural", în sensul că obţine o melodicitate muzicală a modelajului, de factură impresionistă, rodiniană. Fără îndoială că el s-a aflat un timp (ca şi alţii, printre care şi Brâncuşi, la început) sub influenţa maestrului francez, practicînd acelaşi modelaj subtil, nervos, prin descompunerea suprafeţelor în planuri multiple, pentru a obţine efecte muzical-vizuale, prin jocul dramatic al luminilor şi al umbrelor pe imprecizia formelor. Creaţia lui a însemnat un moment de vîrf în dezvoltarea sculpturii româneşti, care atinsese pe atunci, prin Ion Georgescu şi Ştefan Ionescu-Valbudea, predecesorii săi, o sinteză între clasic şi romantic.

Autor al unuia dintre *Giganţii* ridicaţi în 1906 în Parcul Libertăţii din Bucureşti (celălalt aparţinînd sculptorului Fr. Storck), capodoperă a sculpturii româneşti, ca şi al altor statui şi proiecte de monument rămase în această fază (din cauza unor condiţii sociale vitrege), Paciurea este de asemenea cunoscut prin *Himerele* sale (şi poate chiar mai mult prin ele !). Aceste figuri bizare, fantastice, formînd o halucinantă simbioză osmotică între zoomorf şi antropomorf, în care capete umane apar aşezate pe trupuri monstruoase de reptile cu aripi de pasăre, amintesc întrucîtva de centaurii din sculptura Greciei antice, ca şi de cea asiro-chaldeiană, simbolizînd spiritele protectoare, sau (plecînd de la mitologia populară) caută să personifice forţele naturii, elementele primordiale ale existenţei : apa, aerul, pămîntul.

O serie de compoziţii alegorice şi statuete de vitrină, realizate de acest artist mai ales în ultima parte a vieţii, au o expresie dureroasă, contorsionată, oglindind un temperament tumultuos, cu o sensibilitate adînc rănită de nedreptăţile vremii.

Unul dintre cei mai înzestraţi portretişti, cu înaltă exigenţă şi o rară capacitate de sondare şi de analiză psihologică a chipului uman, Paciurea a evocat totodată, cu ascuţime de observaţie, cîteva dintre marile figuri ale culturii româneşti şi universale, printre care amintim pe Shakespeare, Beethoven, Ibsen, Tolstoi, Eminescu, Spiru Haret. Hasdeu, Luchian, Nottara ş.a. Într-o viziune solemnă, monumentală, el a reliefat astfel valorile spirituale ale geniului uman, ajungînd la o sinteză a conţinutului lor afectiv, proiectat dinlăuntru în afară.

Operă răscolitoare, bustul lui *Beethoven* (bronz, expus în 1913 la Salonul oficial ; turnat în două exemplare aflate astăzi la Muzeul de artă al Republicii şi la Muzeul de artă din Cluj-Napoca) se impune privitorului prin tragismul însingurat al expresiei şi prin nu ştiu ce suflu eroic. Expus şi la Paris în 1925, chipul leonin al titanului de la Bonn exprimă aici, prin fruntea înaltă, boltită, prin buzele strînse într-un fel de rictus al amărăciunii, o concentrare sufletească neobişnuită, o încordare supraomenească în lupta cu infirmitatea care l-a lovit în ultima parte a vieţii, cînd a dăruit umanităţii acel nepieritor imn al bucuriei.

Chipului răvăşit, îndurerat, al acestui strălucit compozitor, care a înţeles să lupte împotriva suferinţei dăruindu-se total muzicii, sculptorul i-a adăugat o mînă crispată, asemenea unei ghiare (soluţie compoziţională deosebit de elocventă, folosită, de altfel, şi în bustul consacrat lui Luchian, cîţiva ani mai înainte), al cărei gest energic sugerează o acţiune, însuşi actul compunerii, contribuind astfel, prin mijloace plastice adecvate, la caracterizarea acestei uriaşe personalităţi creatoare.

Asistăm, astfel, încă o dată, emoţionaţi, la ceea ce numim „miracolul artei", prin care materia dură, amorfă, inertă (cum este în acest caz bronzul) capătă căldură, sensibilitate, însufleţire, exprimînd într-o imagine transfigurată, de o grandioasă sobrietate statuară, gîndurile, ideile, tensiunea spirituală a ilustrului model, însuşi nobilul suflu al vieţii. Iar cel ce i-a dat pentru vecie acest har divin, este artistul, demiurgul, cel care a frămîntat îndelung bulgării de lut, imprimîndu-le odată cu amprentele-i digitale voinţa lui ordonatoare ; este el, zămislitorul de forme expresive, inspiratul nostru sculptor Dimitrie Paciurea. Imaginea realizată aici ne ajută astfel să ne apropiem de înţelegerea acestui clocotitor, furtunos geniu al muzicii, care a fost Beethoven, marele poet al sunetului, autorul unor gigantice construcţii sonore, organizate în monumentale arhitecturi, în care răsună patetic, cu o gravitate rar întîlnită, bogăţia, profunzimea şi generozitatea sentimentelor omeneşti.

Marin MIHALACHE

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA — Nr. 1 — 48 p. — București, ianuarie 1979

Redacția : București, Poiana Narciselor, nr. 6, sector 7
Telefon : 15. 93. 61.
Administrația : Constantin Esarcu, nr. 2, sector 1

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona, adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export—Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. Vasile TOMESCU (redactor-șef), George DRAGA (redactor-șef-adjunct), Zeno VANCEA, Teodor BRATU, Michaela ROȘU

Pe coperta I : D. Paciurea; „Beethoven".

I. P. Informația c. 839

42.416

Prețul lei 7

2

FEBRUARIE 1979

MUZICA

VISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.S.ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALIST

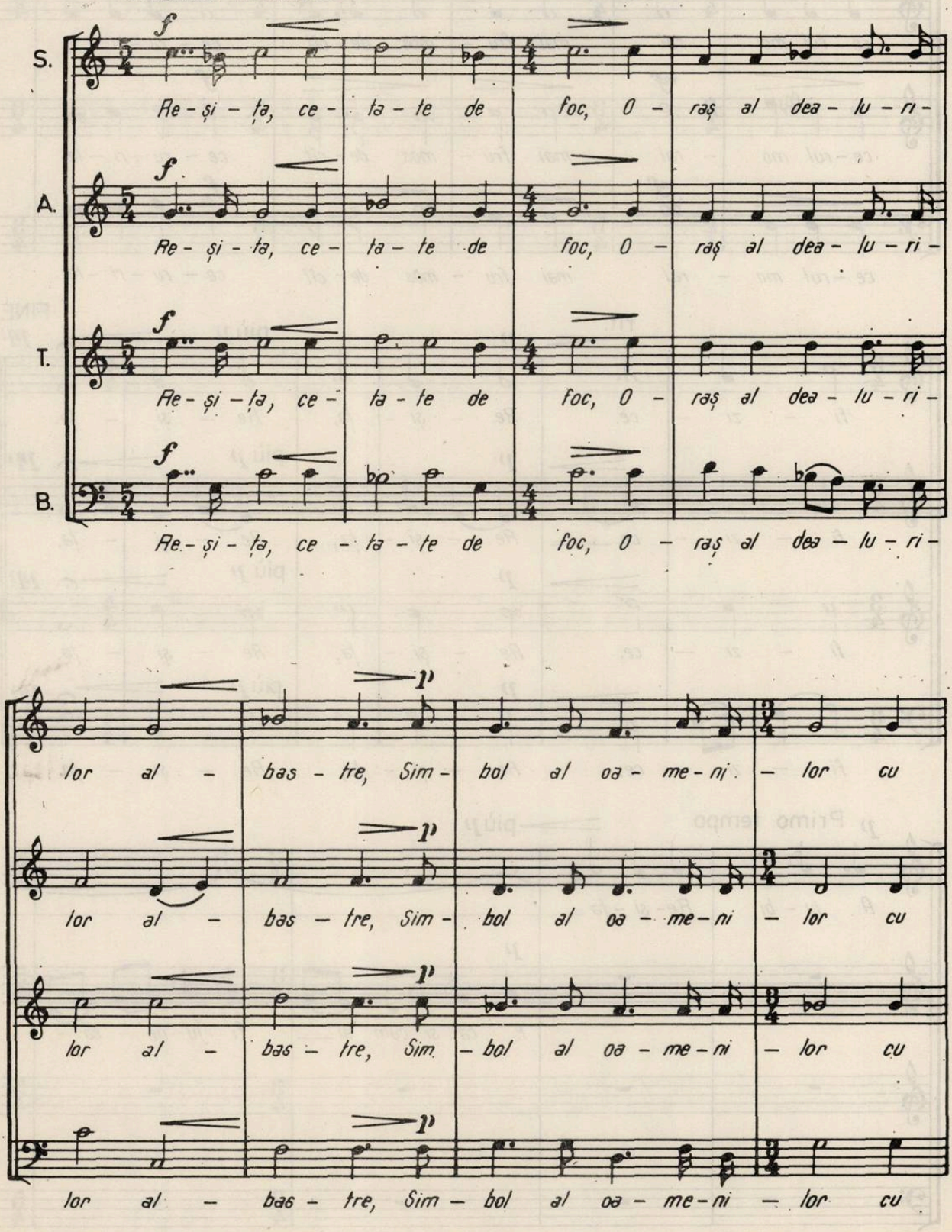
BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

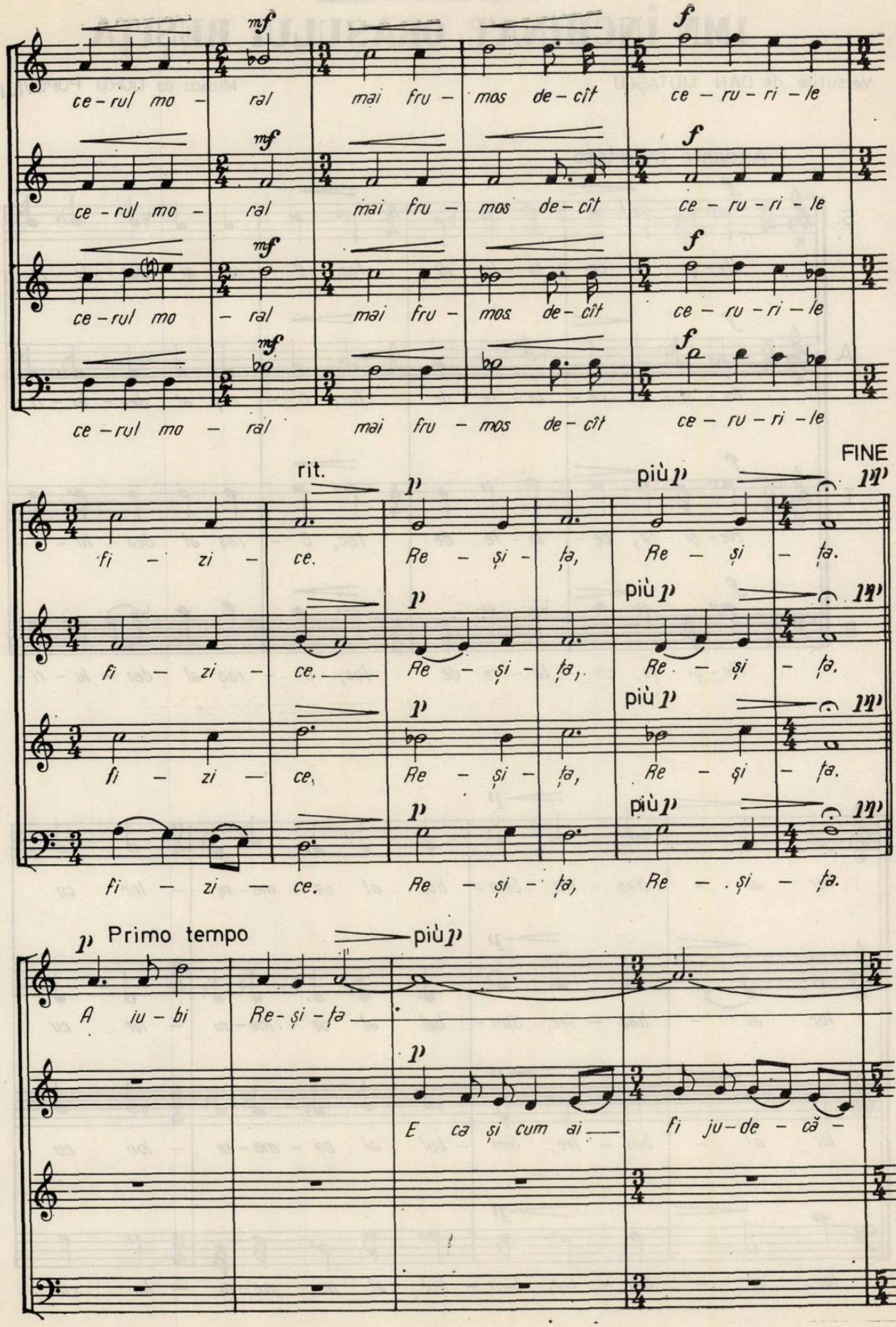
IMN ÎNCHINAT ORAȘULUI REȘIȚA

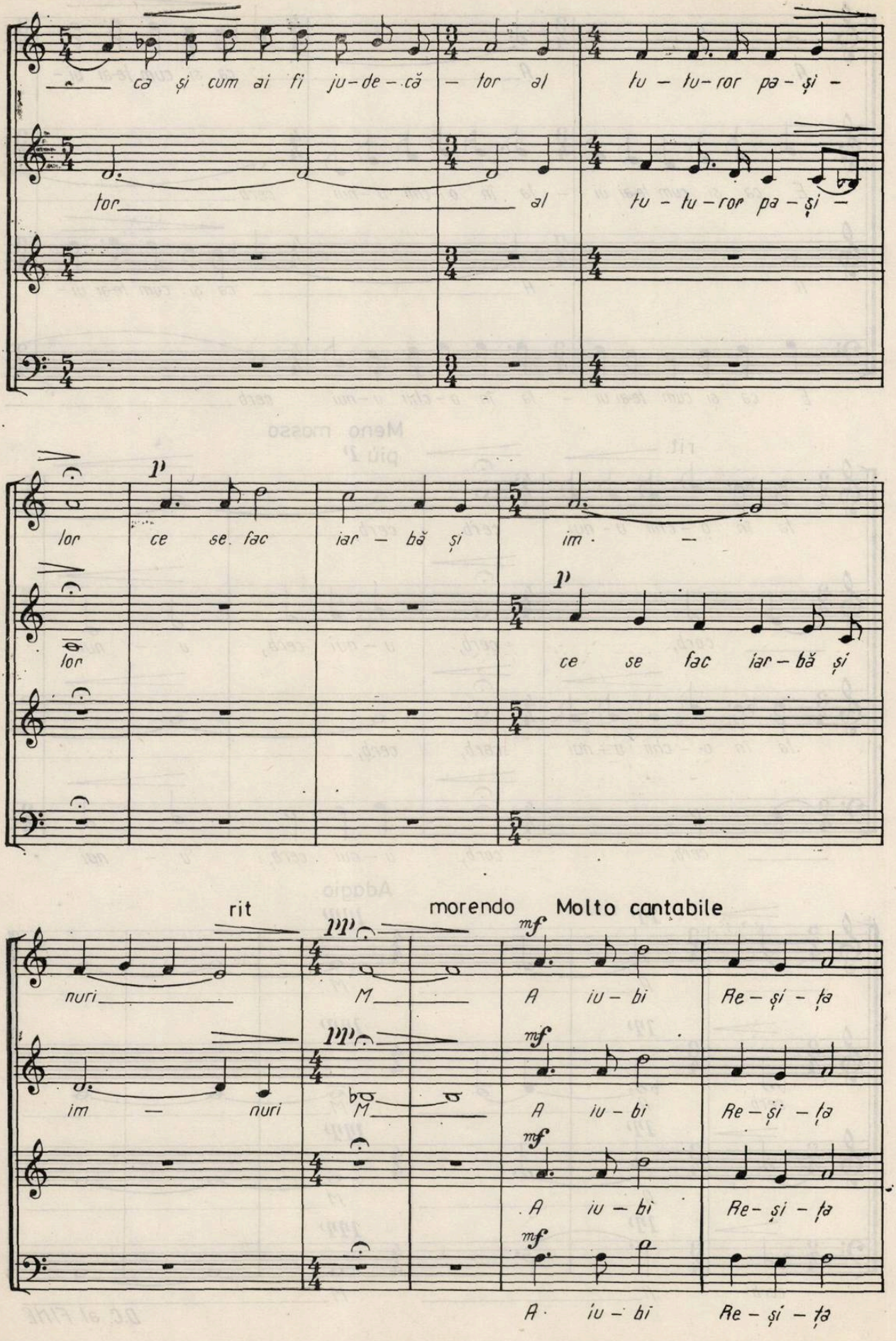
Versurile de DAN MUTAȘCU

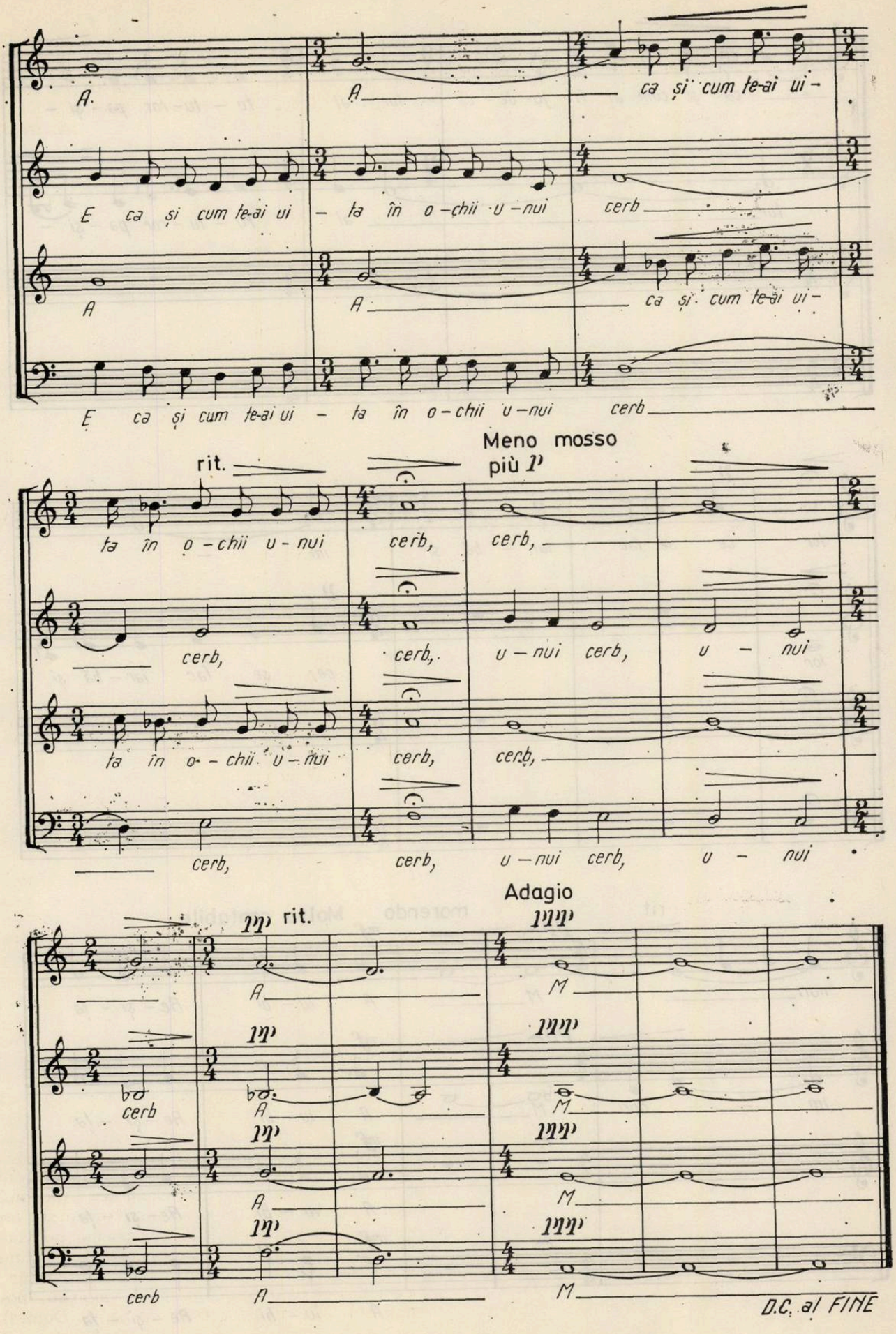
Muzica de DORU POPOVICI

Andante maestoso




mf
f
ce-rul mo - ral mai fru - mos de-cît ce - ru - ri - le
rit.
p
più p
FINE
fi - zi - ce. Re - și - ța, Re - și - ța.
Primo tempo
A iu - bi Re-și-ța
E ca și cum ai fi ju-de - că -


ca și cum ai fi ju-de-că-tor al tu-tu-ror pa-și-
tor al tu-tu-ror pa-și-
p
lor ce se fac iar-bă și im-
lor
p
ce se fac iar-bă și
rit
morendo
Molto cantabile
pp
mf
nuri M A iu-bi Re-și-ța
im-nuri M A iu-bi Re-și-ța
A iu-bi Re-și-ța
A iu-bi Re-și-ța


A
A
ca și cum te-ai ui -
E ca și cum te-ai ui - ta în o - chii u - nui
cerb
A
A
ca și cum te-ai ui -
E ca și cum te-ai ui - ta în o - chii u - nui
cerb
rit.
Meno mosso
più p
ta în o - chii u - nui
cerb,
cerb,
cerb,
cerb,.
u - nui cerb,
u - nui
ta în o - chii u - nui
cerb,
cerb,
cerb,
cerb,
u - nui cerb,
u - nui
Adagio
pp rit.
ppp
A
M
cerb
A
M
A
M
cerb
A
M
D.C. al FINE

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
Anul XXIX nr. 2 (317) februarie 1979

Probleme ale creaţiei corale şi de cîntece patriotice

În rîndurile ce urmează mă voi feri să repet principii binecunoscute, mult dezbătute în Uniunea noastră, privind angajarea profundă a creaţiei corale în desăvîrşirea marii fresce a epopeii noastre naţionale ; ceea ce îmi propun este să dovedesc prin exemple concrete că abordarea marilor teme ale istoriei şi contemporaneităţii socialiste a depăşit stadiul unor angajamente şi proiecte. Aceasta este astăzi o realitate demonstrată prin zeci de lucrări valoroase în domeniul muzicii corale şi cîntecului patriotic-revoluţionar. *Istoria* — în dialectica ei infinită cu *Actualitatea :* iată cei doi poli ai unui unic univers tematic pe ale cărui meridiane şi paralele se înscriu creaţii din cele mai diverse ca stil, gen sau factură.

La polul tradiţiei — abordate nu fără implicare în actualitate, unii compozitori exaltă marile teme ale mitologiei noastre populare prin lucrări corale de autentică vibraţie artistică şi spirituală cum sînt *Meşterul Manole* de Vinicius Grefiens sau *Miorița* de Mircea Neagu.

Interesante sinteze între elementele de tradiţie şi cele ale contemporaneităţii noastre realizează compozitorul Doru Popovici în lucrări corale ca : *Imn închinat oraşului Reşiţa* sau *Stema din inimi,* în care un grai muzical cu vechi rezonanţe bizantine înscrie parcă tabloul zilelor noastre într-o ramă ce poartă patina unor eroice timpuri trecute. Aceeaşi fericită sinteză a celor doi poli — tradiţie şi contemporaneitate — o vom observa şi în ampla frescă corală a lui Constantin Arvinte, *Eroii de la Moisei.* Şi iată încă o lucrare în care dialectica prezent — trecut ni se pare exemplar realizată, atît pe plan artistic cît şi ca mesaj : *Mihai Viteazul, domn român.* În acest frumos cor patriotic, Radu Paladi, folosind un limbaj în esenţă contemporan, reuşeşte să evoce pe alocuri şi intonaţii, imagini muzicale de epocă ; sînt înglobate astfel ecouri ale unor vechi cîntece de luptă, un citat din *Pe-al nostru steag* şi iată cum, prin mijloacele de expresie ale unei piese corale ce durează numai cîteva minute, ne este transmisă emoţia marii lupte de secole pentru Unirea românilor.

Desigur, ceea ce aş numi „Marea frescă muzicală a istoriei noastre naţionale" nu este încă pe deplin realizată. Dar vom observa cu satisfacţie faptul că în ultimii ani — în special în perioada ce a urmat Congresului educaţiei politice şi al culturii socialiste — contribuţia muzicii corale la conturarea şi colorarea acestei ample fresce sonore a fost substanţială. Avem astăzi în creaţia genului zeci de lucrări ce reprezintă momente de referinţă ale artei noastre cu caracter militant. Unele se datoresc compozitorilor cu îndelungată şi constantă activitate pe tărîmul coral. Aş aminti aici pe Dumitru D. Botez (cu poemul coral *Ţară de dor),* pe Gheorghe Bazavan (cu lucrarea *Răzmeriţa — 1907),* Emil Lerescu (cu ciclurile de poeme corale pe versuri de Ion Brad, Eugen Frunză, Nicolae Stoian, Valeriu Bucuroiu), Alexandru Velehorski (cu cele două ample lucrări corale dedicate aniversării evenimentelor din 1877 şi 1918, scrise pe versurile poeţilor epocii : Vasile Alecsandri, şi respectiv Octavian Goga), Teodor Bratu (cu coruri ca cele sugestiv intitulate *De alean şi de bucurie* sau *Făuritorilor Unirii — slavă),* Constantin Romaşcanu (cu *Cîntă în inimi, România* — piesă premiată recent la Concursul Internaţional de la Tours) şi desigur lista lucrărilor izbutite ce redau artistic momente semnificative din istoria patriei este departe de a se încheia.

Alături de creatorii ce formează „vechea gardă" a muzicii noastre corale, compozitorii aparţinînd noilor generaţii, care multă vreme păreau că subapreciază genul, au dat la iveală în ultimul timp o serie de lucrări valoroase, semnificative. Ne bucurăm de apariţia unor nume noi capabile să preia ştafeta unei şcoli corale care, în jurul maestrului Chirescu, a ştiut să afirme cu autoritate vocaţia artistică şi patriotică a acestui gen. Acest fapt este mărturisit de existenţa unor creaţii semnate de compozitori aparţinînd noilor generaţii dintre care amintim pe Dan Buciu (cu poemul *Memoria primăverii),* Irina Odăgescu (poemul coral *Rugul pîinii),* Sorin Vulcu (poemul *Năzuinţe),* Hans Peter Türk (trei poeme pe versuri de Ana Blandiana) şi am lăsat la urmă nu pe cel mai din urmă ci doar pe cel mai tînăr : Cristian Petrescu (cu amplul şi valorosul poem coral *Ulciorul* pe versuri de St. A. Doinaş).

Nu am numit decît o mică parte dintre lucrările corale de dimensiuni mai mari, care prin valoarea și tematica lor sînt menite a susține cu argumente artistice de necontestat ideea Epopeii noastre naționale.

Este însă de regretat faptul că majoritatea acestor lucrări sînt încă necunoscute marelui public. Cauza acestei situații este legată de slaba organizare a stagiunilor noastre corale ; de fapt nici nu putem vorbi de o stagiune corală susținută, comparabilă cu cea simfonică, care să cuprindă concertele tuturor corurilor profesioniste din țară ; în domeniul coral primele audiții sînt lăsate adesea la voia întîmplării sau bunăvoinței dirijorilor, ceea ce de mult nu se mai întîmplă în domeniul muzicii simfonice unde Filarmonicile au planuri anuale prin care se asigură prezentarea unui mare număr de prime audiții.

Înregistrările magnetice de muzică corală suferă de asemenea, majoritatea corurilor profesioniste refuzînd să facă în mod periodic, sistematic, înregistrări în Studiourile Radioteleviziunii. Iată de ce, raportînd cu satisfacție existența unei creații corale adînc implîntate în solul istoriei și contemporaneității patriei, nu putem să nu semnalăm încă o dată grava rămînere în urmă în ceea ce privește difuzarea prin concerte și înregistrări a noilor lucrări.

În domeniul cîntecului patriotic-revoluționar situația difuzării este mult mai bună. De altfel, acest gen care trăiește în plină actualitate social-politică presupune o difuzare de masă promptă și eficientă.

Și în acest sector putem spune că exigența sporită a Biroului secției, autoexigența compozitorilor, au dus la crearea unui nou repertoriu de cîntece valoroase, proaspete, convingătoare. Acest fapt este atestat de succesul unor festivaluri ale cîntecului cum au fost cel al cîntecului muncitoresc din 1976, cel al cîntecului de tineret din 1977 și recentul concurs al cîntecului destinat ostașilor. Spațiul nu ne îngăduie a cita titlurile unor frumoase cîntece patriotice ce se bucură astăzi de o mare răspîndire în întreaga țară. Cîntînd marile realizări ale socialismului, aceste noi creații reprezintă rezultatul unui efort colectiv de dezbatere și de creație, rezultatul luptei duse cu facilitatea, cu declarativismul demagogic, cu toate procedeele de rutină ce nu pot da niciodată mesajului de idei al cîntecului acea acoperire în aur pe care numai talentul și măiestria i-o poate conferi. Lipsit de această acoperire în aur cîntecul se devalorizează, apar acele nedorite coruri confecționate ad-hoc, „de serviciu". Astăzi, în afară de argumente estetice, putem oricînd dovedi, nu prin fraze ci prin cîntece bune și originale, că metafora muzical-poetică prin care se exprimă dragostea de patrie și partid nu are nimic comun cu formula meșteșugărească, prefabricată, lozincardă. Ar trebui să ascultăm aceste cîntece. Ar trebui să înlocuim discuțiile noastre prea abstracte cu dezbateri în care să dăm cuvîntul muzicii însăși.

★

Am vorbit adesea despre șablon, banalitate, rutină, rugină etc. Aș mai adăuga la „ținta" atacului nostru necruțător „cîntecul previzibil" — acele pseudocreații unde, după ascultarea primelor note totul se poate ghici, nimeni nu va mai fi surprins prin nimic ! În dezbaterile noastre a fost criticată deseori banalitatea unor marșuri de serie. Aș vrea să previn însă asupra unei soluții mult prea comode : „soluția" acelora care evită banalitatea, evitînd înseși... marșurile. Se știe însă că avem nevoie de marșuri, de cîntece cu caracter mobilizator, tineresc. Deși în acest gen e desigur foarte greu să scapi de anumite șabloane (cum ar fi : melodica pe formule de arpegiu caracteristică vechilor marșuri franceze și germane sau stilul dunaevskian și el astăzi oarecum desuet) totuși festivalurile armatei ne-au demonstrat prin exemple că se pot scrie marșuri de factură nouă, pline de prospețime și originalitate.

Mai trebuie spus că în afară de genul marșului există și alte modalități de realizare a unor cîntece stenice, mobilizatoare. Iată exemplul pe care ni-l dă Radu Paladi în corul său *Sună cîntec făurar* scris pe versuri de Eugen Frunză : ascultîndu-l cred că ne vom convinge de originalitatea acestui cîntec de muncă, dinamic și mobilizator care refuză vechile canoane ale genului.

S-a vorbit adesea despre marea varietate de forme pe care trebuie s-o îmbrace genul cîntecului patriotic-revoluționar. Acesta nu este neapărat un marș sau un imn, nu este neapărat un cîntec cu caracter festiv. Personal cred că trebuie evitat o anumită inflație de fortissimo festivist, un anumit „pompierism". Un cîntec ca *Lilioara* (de Vinicius Grefiens, pe versuri de Ion Brad) prin sinceritatea sa fără emfază, prin expresivitatea sa lipsită de retoric insuflă cred mai mult patriotism decît zece imnuri ce suferă de grandilocvență.

Uneori simplismul caută a se „acoperi" afirmînd că artiștii amatori, coriștii nu sînt capabili a interpreta decît piese de factură mai modestă. Or, se știe că de multe ori amatorii sînt mai receptivi la prospețime, la nou, chiar decît unii dintre dirijorii lor. Cît de departe de adevăr sînt cei ce mai cred că artiștilor amatori nu le trebuie decît o mini-muzică ! Acestora le propun să asculte, între altele, înregistrările corului de țărani din Roșiori, interpretînd poeme corale de reală complexitate cum sînt cele ale lui Liviu Borlan.

Un alt neajuns este legat de aranjamentele orchestrale care nu rareori au un caracter șablonard, în care orchestra dublează pleonas-

tic cele patru voci ale corului, orchestrații care încep mai întotdeauna cu semnale de trompetă și se termină cu o mare și implacabilă lovitură de timpan. Așa cum am mai avut ocazia să remarc, cîntecul patriotic, pus într-o inevitabilă „concurență" cu cel de muzică ușoară — a cărui haină orchestrală este infinit mai atrăgătoare, va porni la această întrecere serios handicapat. Cu atît mai mare ne este bucuria atunci cînd putem asculta la radio un cîntec bine orchestrat și bine captat de maestrul de sunet, lucru pe care, fără să vrem să supărăm pe nimeni, trebuie s-o spunem, îl întîlnim destul de rar.

Laurențiu PROFETA

★

Este incontestabil că, în ultimii ani creația corală românească a înregistrat un salt calitativ demn de luat în considerare. Cauzele ce au determinat această creștere calitativă sînt numeroase și voi aminti cîteva dintre ele.

În primul rînd ar putea fi vorba de avîntul mișcării corale, impulsionat de marele festival „Cîntarea României" ce a cuprins întreaga masă de artiști amatori și profesioniști. Acestui fapt i-aș adăuga apelurile și îndemnurile personale ale Secretarului general al Partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, care produc un permanent și puternic ecou în inimile noastre.

Alături de aceasta nu poate fi uitată contribuția la creația corală a unor compozitori de frunte ai muzicii românești, cum sînt de pildă Sigismund Toduță și Zeno Vancea. E drept că maestrul Zeno Vancea apare rar în fața biroului de muzică corală, dar lucrările sale, ca și ale maestrului Toduță, constituie adevărate modele pentru generațiile mai tinere.

De asemenea nu putem trece cu vederea peste faptul că de curînd a fost primit în Uniunea compozitorilor un grup de tineri absolvenți ai Conservatoarelor care a răspîndit un suflu nou în rîndurile noastre.

În sfîrșit, trebuie să adaug aici exigența mereu crescîndă a Biroului și totodată voința, de loc neglijabilă, a multor colegi de a se depăși, de a exercita un mai riguros control asupra propriilor lucrări, pe care Biroul le solicită nu făcute ci elaborate.

Drept rezultat al celor mai sus arătate e bine să se știe că nu a trecut nici un eveniment important din viața patriei noastre în cinstea căruia să nu se fi scris un număr mai mic sau mai mare de lucrări, fie ele cîntece patriotice, fie ținînd de alte forme corale, multe dintre ele aflîndu-se acum în repertoriul formațiilor unde au fost primite și interpretate cu succes. De la cîntecul pentru copii unde excelează Dan Voiculescu, printr-o măiestrită elaborare, pînă la marile poeme corale ale lui Cornel Țăranu, Doru Popovici, Anton Zeman, Sabin Pautza, de la cîntecele patriotice ale lui Alexandru Pașcanu, Radu Paladi, Mircea Neagu, Constantin Arvinte, Gh. Bazavan, Laurențiu Profeta pînă la balada *Meșterul Manole* a lui Vinicius Grefiens, sînt abordate aproape toate genurile corale și nu puțini sînt și compozitorii necitați aici care se disting prin capacitatea lor creatoare, fără a mai vorbi de cei trei colegi Vinicius Grefiens, Constantin Arvinte și Constantin Romașcanu ale căror lucrări au fost distinse cu premii internaționale.

Biroul a fost și rămîne în continuare preocupat de ideea creării unui cîntec patriotic de o factură nouă, de o mai puternică autenticitate, în care să se simtă specificul românesc, cu armonii adecvate, deci un cîntec în afara șablonului cuplet-refren și neapărat „in tempo di marcia". Este, firește, o problemă greu de rezolvat dar ea va trebui totuși rezolvată. Încercări avem deja, dar nu ne putem lăuda că am ajuns la ceea ce gîndim, la ceea ce Biroul discută de multă vreme, chiar dacă un mare număr de cîntece patriotice actuale pot fi considerate deplin reușite.

★

Avem în vedere a discuta și unele „neîmpliniri" în creația corală. Mă voi opri deci și asupra cîtorva din acestea, precădere avînd formele corale.

Suita, fie ea corală sau instrumentală, trebuie să întrunească niște condiții pe care presupun că le cunoaște toată lumea. Așadar un șir de piese care se cîntă în „suită", adică una după alta, nu constituie neapărat o suită. În acest sens greșesc unii compozitori intitulîndu-și lucrările astfel. Dar avem nevoie și de suite și deoarece ele apar atît de rar, putem considera aceasta drept o neîmplinire.

O formă aproape total neglijată este *rondoul*. De la excelentul rondo *Om fără noroc* al lui Gheorghe Cucu, nu-mi amintesc să se mai fi scris vreunul asemănător, în afara *Rondoului de primăvară* al lui Dimitrie Cuclin. Este deci necesar să abordăm și această formă.

Poemul este o formă mai mare, dezvoltată. Poezia-poem poate fi și de mici proporții. Poemul coral sau instrumental este cu totul altceva. Greșesc deci și aici compozitorii ce își intitulează unele piese drept poeme, cînd în realitate ele sînt niște miniaturi în adevăratul înțeles al cuvîntului. Așteptăm deci și adevăratele poeme, de care patrimoniul culturii muzicale românești are mare nevoie.

Același lucru se întîmplă cu *madrigalul*. Madrigalul este de factură polifonică și nu putem numi madrigal orice piesă, oricît de delicată ar fi ea și oricît de bine scrisă. Adevărate madrigale au scris Paul Constantinescu și Alfred Mendelsohn, iar astăzi excelează Doru Popovici și un coleg de curînd primit în Uniunea noastră, Eugen Popescu. Și pentru

că avem prea puține madrigale, îi îndemnăm pe colegi să abordeze și acest gen.

Sonetul, oda, liedul dezvoltat, fuga corală sînt oare forme inaccesibile secției corale? Este o lipsă a noastră că nu ne gîndim și la ele, știind că și în Renaștere, și mai tîrziu, s-au bucurat de un atît de mare succes. Majoritatea cîntărilor noastre se reduc la obișnuitul cuplet-refren, cel mult la forma *A-B-A.*

Balada face și ea parte prea puțin, din preocupările colegilor din secția corală și nu e bine să fie așa, cînd Paul Constantinescu ne-a lăsat doar un grăitor model, care este *Balada Mioriței.*

M-aș opri puțin și asupra prelucrărilor de folclor. În acest domeniu avem rezultate bune, foarte bune și chiar excepționale. Cred că nici nu e nevoie să dau aici prea multe nume, întrucît cele mai multe prelucrări sînt bine cunoscute în toată țara. Ele sînt publicate și cîntate de majoritatea corurilor noastre. Nu mă pot opri de a cita prelucrarea *Chindiei* de către Alexandru Pașcanu, prelucrările lui Mihai Moldovan, ale lui Walter Mihai Klepper și ale lui Andrei Bretz, ale tînărului Cristian Petrescu și cu deosebire ale lui Dan Buciu. Întîi de toate trebuie remarcată tematica lui Dan Buciu: un șir de cîntece populare din *toate județele țării,* scrise în mod semnificativ și dedicate Marii Uniri. În al doilea rînd trebuie să precizez că Dan Buciu prezintă aceste prelucrări drept niște miniaturi, într-o armonie modală originală, foarte interesantă și de mare eficacitate. Biroul secției le-a considerat excepționale și le dă ca model tuturor acelora care în prelucrările de muzică populară românească, au rămas încă la armonia clasică occidentală, omițînd caracterul lor, în mare parte modal.

Dar pentru că ne aflăm la punctul „neîmpliniri" aș aminti că din preocupările noastre lipsesc prelucrările de mare virtuozitate corală gen *Chindia* sau *Obîrșii,* că avem prea puține *Cîntece de joc* în forme dezvoltate și tratate cu măiestrie și aproape de loc cîntece *umoristice* care abundă în literatura și muzica populară românească.

Iată dar un mare număr de neîmpliniri, asupra cărora va trebui să reflectăm cu toată seriozitatea.

În încheiere aș dori să arăt că o parte din tinerii compozitori înclinați mai mult către creația instrumentală s-au alăturat și genului coral, ceea ce pentru noi este o bucurie, iar pentru ei o acțiune nu numai frumoasă, dar care le va și servi în cariera lor de compozitori.

Un exemplu îl pot afla în unul din maeștrii lor, colegul nostru Ștefan Niculescu, care de curînd ne-a prezentat o admirabilă lucrare corală. Biroul secției se angajează să-i păstreze și să-i stimuleze într-o cît mai rodnică activitate de creație corală.

Dumitru D. BOTEZ

★

Subliniind necesitatea autenticității în creația muzicală în general — și în cea corală în special — atingem de fapt problema-cheie care constituie chezășia valabilității operei de artă. Noțiunea de autentic cuprinde un complex de trăsături estetice, ca: originalitatea, spontaneitatea, personalitatea, sinceritatea fiind o componentă esențială a ceea ce se numește în mod curent: har sau talent.

Limitînd sfera discuției noastre la autenticitate în muzica corală, va trebui să accentuăm faptul că în acest domeniu ea este cel puțin la fel de necesară ca și în domeniul muzicii de mari dimensiuni. Cu cît întinderea unei lucrări este mai mică, cu atît calitățile ei trebuie să apară mai evident, mai pregnant, spațiul restrîns impunînd o maximă și eficientă concizie. Aruncînd o privire asupra repertoriului coral clasic românesc, vom putea observa că în acest domeniu s-au impus de-a lungul timpului acele lucrări al căror grad de autenticitate este sensibil ridicat. Un noian de piese corale au dispărut în timp și spațiu, unele dintre ele fiind semnate de creatori valoroși care, însă, nu au izbutit peste tot să se mențină la aceeași cotă înaltă. Această cernere naturală duce la apariția unor limite firești în alcătuirea repertoriului ansamblurilor corale, observîndu-se repetarea frecventă a acelorași piese de reală valoare. În ceea ce privește repertoriul contemporan, în care selecția timpului nu s-a produs încă, limitele sale sînt mai puțin îngrădite, permițînd introducerea unui număr vast de lucrări, ceea ce conduce implicit la scăderea calității repertoriului.

În această situație, apare limpede faptul că responsabilitatea forurilor îndreptățite în selectarea și promovarea muzicii — foruri în fruntea cărora se situează Uniunea compozitorilor cu diferitele ei secții — trebuie să crească. Prin parcurgerea săptămînală a creațiilor corale recente, biroul secției de muzică corală efectuează implicit și o selecție de valori, sesizînd uneori cu bucurie apariția unor piese de certă autenticitate. Fără a avea însă atribuțiile unui for executiv, Biroul și Uniunea nu pot impune ca introducerea în repertoriu a lucrărilor să urmeze scara reală a valorilor și asistă în mod frecvent la situații în care pe arena națională a cîntului coral se promovează lucrări banale, ignorîndu-se tocmai acele piese bune semnalate în cadrul comisiilor. Amploarea pe care a luat-o în clipa de față mișcarea corală, în care se integrează sute de mii de oameni, cu implicațiile educative și estetice pe care le aduce după sine, conferă Biroului secției de muzică corală obligații înalte, a căror îndeplinire va trebui să caute noi căi. Legătura mai strînsă și mai reală cu Centrele de îndrumare a mișcării artistice de

amatori, adoptarea de poziții responsabile în juriile de concurs din care membrii Biroului fac parte, curajul opiniei, exprimat în orice împrejurare, iată tot atîtea căi pentru a impune o opinie calificată referitoare la calitățile pe care trebuie să le întrunească piesele corale pentru a putea fi introduse în repertorii și a contribui astfel la cultivarea maselor de ascultători. Trebuie să remarcăm faptul că ultimele decenii au însemnat o epocă de mare înflorire a cîntului coral românesc. Diferitele festivaluri și concursuri muzicale, culminînd prin actuala organizare a Festivalului național „Cîntarea României", au dus la ridicarea fără precedent a calității interpretării corale, permițînd compozitorilor să crească gradul de dificultate a scriiturii. Asistăm astăzi la un proces de eliminare spontană a mitului conform căruia formațiile corale neprofesionale au limite serioase în posibilitățile tehnice interpretative, mit care permitea pătrunderea simplismului și a banalului în unele lucrări. Experiența ne arată, dimpotrivă, că îndrăzneala creatoare a unor pagini muzicale este acceptată de structura psihică a omului talentat care cîntă în formațiile neprofesioniste. Nu o dată am constatat că aceste formații au putut executa și lucrări complicate ca intonație, ritmică, țesătură vocală. Lipsa unei culturi de specialitate prezintă neajunsurile cunoscute, dar în același timp creează în rîndul coriștilor o stare de spirit deschisă către însușirea culturii, o receptivitate crescută, care îi ajută de multe ori să parcurgă etape întregi de asimilare într-o perioadă de timp surprinzător de scurtă. Am condus la un moment dat corul Căminului cultural din Putna, formație alcătuită aproape exclusiv din țărani, necunoscători ai alfabetului muzical, dar înzestrați cu calități native indiscutabile. Formația a reușit ca într-un timp relativ scurt să execute la înalt nivel lucrări deosebit de grele, ca : *Miorița* de Paul Constantinescu, un madrigal de Lasso și o piesă complexă de Vaughan Williams. Cauza principală care a determinat posibilitatea depășirii dificultăților a constituit-o calitatea autentică a muzicii propuse, pe care membrii ansamblului au sesizat-o intuitiv, dar sigur.

Nutrind așadar convingerea că posibilitățile de interpretare au crescut simțitor, compozitorul se poate avînta într-o scriitură mai complexă, dacă o consideră necesară exprimării ideilor sale. Desigur însă, calitatea unei lucrări nu este dependentă de dificultatea scriiturii. Experiența de secole a dovedit nu o dată că izbînda unei piese vocale de mici dimensiuni — fie ea lied, fie imn, cîntec, marș sau orice alt gen — ține în primul rînd de autenticitatea exprimării și nu de modul savant în care este tratată. A încerca să găsim rețete pentru obținerea acestei calități prețioase și atît de rîvnită, ar însemna un efort steril, ea fiind un produs intim și inimitabil al sensibilității și trăirilor fiecărei structuri umane în parte. A promova însă cultivarea propriei exigențe, ridicarea măiestriei profesionale, investigarea permanentă a posibilităților vocale, pătrunderea în adînc a creației universale și a folclorului, căutarea unor modalități variate și personale de exprimare, toate acestea sînt elemente valabile, care pot contribui la îmbogățirea ariei creatoare a fiecărui muzician.

Radu PALADI

★

Încep prin a declara că nu sînt convins că un referat, oricît de substanțial, de bine documentat și de logic ar fi, poate influența sau ameliora creația unor veritabili artiști.

Unul din punctele centrale propuse să fie vizate astăzi (și care epocă nu l-a cunoscut ?) este *șablonul.*

Dar, oare, referatele contemporane nu păcătuiesc ele, în primul rînd, prin șablonizare ?

Așa cum există forma de lied, rondo sau sonată, cunoaștem prea bine „forma-referat", care s-ar putea înscrie într-un fel de A, B, C + Coda :

A = realizările pozitive din domeniul cu pricina,

B = semnalarea părților negative, a neajunsurilor, a nerealizărilor (deseori, mai extins decît A-ul),

C = măsurile și soluțiile ce se impun, mănunchi de fraze și perioade care încep cu : „trebuie", „se impune" sau cu verbe conjugate la timpul viitor, modul indicativ sau imperativ,

Coda = reluarea variată și prescurtată a A-ului.

S-ar pune capăt șablonizării printr-un asemenea referat ?

În plus, ce oare îmi conferă dreptul de a vorbi ca un mentor ? Au nu am căzut și eu sub păcatul cel puțin al unuia din șabloanele vremii noastre ?

Iată de ce am preferat ca expunerea de față să nu ia forma de referat ci a unui mănunchi de întrebări și îndoieli, de explicații și implicații.

În fond, ce este șablonul ?

O soluție, o formulă reușită pentru o anumită situație dată, care, în tinerețea ei, a plăcut, a fost adoptată și folosită pînă la suprasaturare.

Șablonul, purtînd o anumită pecete, reprodus de autorul care l-a consacrat, intră în mare măsură în noțiunea de stil (cadența picardiană la preclasici, acordul de 6/4 anunțînd începutul cadenței solistului, la clasici, frecvența arpegiilor în temele beethoveniene, acordurile alăturate la secunde sau terțe, șirurile acordurilor de nonă, la impresioniști, înlănțuirile-surpriză la Prokofiev etc., etc.).

Tiparul unor formule frecvent utilizate operează în limbaj ca o noțiune cu un sens clar de comunicare (sensul ascendent al melodiei

sau creşterea nuanţei pentru a exprima expansivitatea, forţa, optimismul şi invers, pentru celălalt pol al expresiei etc.).

Dar, iată, că vine un moment, cînd formula sau procedeul se toceşte, cînd nu mai trezeşte nici o imagine sau emoţie decît plictis sau indiferenţă, dacă nu cumva şi acestea sînt considerate stări emoţionale.

E vorba atunci de şablon la modul peiorativ, împotriva căruia ne opunem toţi. Dar cîţi sînt aceia care reuşesc să se salveze din ghearele lui ?

La cor, situaţia este mult mai dificilă pentru că, aici, posibilităţile tehnice sînt infinit mai reduse decît la orchestră.

Excludem cazul geniului care se descurcă el singur.

Să încercăm o schiţă de sistematizare, ţinînd seama de elementele muzicii : ritm, melodie, armonie.

Ritmul este impus în bună parte de versuri. Aş încerca aici să sugerez o mişcare de eliberare de sub hegemonia poeziei. Nu cunosc vreun caz în care nişte versuri excelente au salvat o muzică mediocră. Dar invers, da !

Atunci, de ce, oare, nu am realiza o muzică ale cărei elemente să se desfăşoare liber, urmînd ca emoţia audierii ei să inspire pe poet (precizez „poet" şi nu „versificator").

Şi aceasta nu din vanitate de breaslă ci pentru că muzica este guvernată de legi mai multe şi mai necruţătoare decît poezia.

E drept că mulţi compozitori lucrează deja în acest mod, dar mai sînt destui care se lasă tiranizaţi de ritmica invariabilă a versurilor, încît, dacă se suprapun rîndurile melodice, vom constata, pe verticală, aceleaşi durate (optimi sub optimi, pătrimi sub pătrimi ş.a.m.d.).

Bineînţeles, în faţa unor versuri de o deosebită frumuseţe, care au declanşat inspiraţia, primatul revine poeziei, dar, de obicei, asemenea situaţii generează rar marşuri şi jocuri, ci, mai degrabă, forme mai libere.

Melodia, supusă încă versurilor, se poate mişca liber cel puţin pe verticală, avînd, teoretic, latitudinea oricărui interval. Am spus „teoretic" pentru că vocea umană şi, mai ales, cea a amatorilor, cu care avem de-a face din ce în ce mai mult, ne încorsetează îndeajuns.

În orice punct cardinal ne-am arunca privirea, salvarea nu va veni de-a gata. Poate că soluţia e lîngă noi, în vechi şi tăinuite intonaţii neacademice ale modalului românesc, cît a mai rămas nealterat încă de difuzoare şi de invazia maşinilor.

Ceea ce nu înseamnă invitaţie la folclorism sau simple prelucrări, nici comoda soluţie a alterării coborîtoare a treptei a VII-a şi urcătoare a treptei a IV-a, în major.

Voi invoca aici *spiritul şi sinteza,* noţiuni vagi, dificile, dar singurele salvatoare. Dacă privim atent, observăm deja cîteva reuşite în acest gen.

Şi ar mai fi un drum, cel al unei catalize între acest modal românesc şi muzica universală.

Nu vom ignora eforturile unor creatori de a evada de sub tirania cvadraturii frazei muzicale. Asistăm la construcţii în care frazele sînt realizate din fragmente de 3, 5, 6 măsuri, cu alternări de măsuri, cu tot ceea ce ar putea contrazice formulele bătătorite ale trecutului.

De foarte multe ori, însă, tentativele păcătuiesc prin lipsa de cursivitate şi firesc. Ele rămîn „interesante" dar nu şi încîntătoare. Dirijorii le ocolesc respectuos invocînd perfecţionarea corului, etapă care se amînă „sine die".

Această observaţie nu constituie o condamnare a acestor procedee pe care le putem înregistra încă şi tocmai la Mozart, ci o atragere a atenţiei asupra dificultăţii şi subtilităţii necesare pentru ca realizarea să reuşească nu numai pe hîrtie ci şi în audiţie.

În ceea ce priveşte *armonia,* se pare că este mai mult loc pentru ameliorarea pe care melodia ne-o oferă mai cu zgîrcenie.

Şi, tocmai aici, şablonizarea face cele mai neînsemnate şi comode ravagii.

Prea multe partituri păcătuiesc prin sărăcia materialului armonic. Redusă la cele trei acorduri principale, rar întrerupte de vreun acord secundar, desfăşurarea armonică repetă de prea multe ori ciclul acestei triplete. E ca şi cînd, pe o ţesătură, se aplică 3 culori în suprafeţe atît de mici şi de des repetate încît se obţine un total pestriţ în care culorile alcătuitoare îşi pierd personalitatea şi se demonetizează.

La aceasta contribuie şi o frecventă şi greşită manieră de a armoniza fiecare notă, ca reală în acord.

Din această sumară expunere, se deduce necesitatea unei mai active utilizări a acordurilor secundare, care, pe lîngă faptul că îmbogăţesc paleta armonică, aruncă noi lumini asupra acordurilor principale, adăugînd totodată sunete care permit o cantabilitate sporită fiecărei voci.

O a doua concluzie reclamă utilizarea notelor efectiv disonante, creîndu-se astfel tensiuni şi rezolvări binevenite.

Dar o mai radicală împrospătare o poate aduce apariţia unei armonii modale, sector în care, fatal, se dibuie, ca în orice început, dar în care mlădiţele au început să iasă la lumină în cîteva partituri.

Enumăr aici cîteva din procedeele care s-au dovedit tipice şi adecvate în tratarea melodiilor modale :

unisonul, eterofonia, pedala, (isonul), formula ostinată, mersurile de cvarte sau cvinte paralele, procedeele contrapunctice.

Bineînțeles, dincolo de ele, se întrevede o armonie acordică modală.

Această armonie se poate realiza cu vechile acorduri de terță dar, mai ales, cu agregatele modale în care intervalul de construcție nelipsit sau principal este cvarta, la care se adaugă secunde sau terțe (fie deasupra, fie dedesubtul ei sau în interiorul ei) fie chiar de cvarte suprapuse.

Nu putem intra în detalii dar trebuie precizat că, hotărîtor, pentru crearea climatului modal este conducerea melodică a fiecărei voci.

Țin să subliniez că nu e vorba aici de reconstituirea unei atmosfere vetuste, de arhaism (care, bineînțeles, nu este exclusă dacă compozitorul o dorește) ci de o modalitate de originalitate, de descoperire a unor zone de expresie proaspătă, cărora le ducem dorul în acest ev de experimente, inovații sterile, calcule și teoretizări care anticipează practica, în așteptarea unor capodopere care nu mai apar.

Nu vom face aceeași greșeală de a statua o armonie modală înainte de a avea un număr îndestulător de lucrări valoroase din care să reiasă propria-i organizare.

Și aici, dumneavoastră sînteți aceia care veți defrișa potecile, (admițînd că modalul este o realitate și nu doar o supoziție) conduși de intuiție, de muzicalitate și, mai ales, de o deosebită atenție asupra cîntării modale. În această chemare spre pasionanta descoperire a unui nou tărîm, se află sîmburele întregii noastre probleme. Încolțirea lui poate să ne ofere dezamăgiri dar și imense satisfacții.

Tonală sau modală, muzica trebuie să transmită o emoție, o plăcere estetică, așa cum o face de milenii. Și, în acest sens, consider vitală „inspirația", care înseamnă nu numai ideea salvatoare apărută într-un moment plin de patos ci și fulgerul de iluminare țîșnit din acumularea unei tensiuni, păzită și alimentată de o necontenită exigență. Slujind această exigență, poate că am cam exagerat cu unele neajunsuri.

Creația corală constituie terenul cel mai sigur pe care muzica românească a avansat în ultimii ani, cu reale ramificații în adîncime, în publicul nostru.

Succesele muzicii corale au depășit cu prestanță hotarele iar cucerirea, trei ani la rînd, a primelor locuri în renumitul concurs de la Tours dovedește că nu e vorba doar de un fericit accident ci de soliditatea unei școli.

După această succintă și superficială prezentare a unor aspecte, nu lansăm îndemnuri și lozinci. Sînteți invitați, în schimb, la meditație.

Pronunțînd cuvîntul *meditație*, inaugurez și coda care constă dintr-o suită de întrebări.

Meditățm noi oare suficient asupra lucrărilor noastre ? Nu scriem cumva prea multe piese pe an, solicitați de ansambluri, de aniversări, de dorința sau necesitatea de a ne impune personalitatea ?

(Dacă considerați că ultima întrebare atentează la prestigiul cuiva, atunci nici măcar nu a fost pronunțată).

Nu considerați că radioul și televiziunea, limitînd din ce în ce mai mult aria cîntecului coral la cel de factură declarativ-patriotică, îngustează nu numai universul expresiei artistice dar și imaginea Patriei, care este mult mai amplă și mai complexă în realitate ?

Nu considerați că un alt motiv de îngustare a creației îl constituie dispariția concertelor susținute de corurile profesioniste (filarmonici, radio, Madrigal) ?

Colegii mei mai vîrstnici își reamintesc de existența unui cor al Uniunii compozitorilor, care oferea în cenacluri prime audiții ?

(Să denumim această reminiscență „Visul unei nopți de iarnă" și să trecem mai departe ?).

Oare nu s-au împlinit condițiile spirituale adecvate pentru ca Uniunea noastră să delege un compozitor care să inițieze, să conducă și să regizeze o „literatură tînără" ?

La atîtea întrebări, s-ar putea naște o alta, de data aceasta, din partea dumneavoastră : „oare, nu este destul" ?

Iată, de ce, la capătul minutelor, pe care, fără nici un drept vi le-am răpit, închei rugîndu-vă „să mă iertați".

Alexandru PAȘCANU

★

În istoria culturii noastre muzicale, cîntecul revoluționar are o îndelungată tradiție și este binecunoscut tuturor ecoul încă fierbinte al melodiilor ce au înaripat generații de-a rîndul, lupta poporului nostru pentru libertate, dreptate, fericire, unitate națională. Nume de maeștri, alături de cele ale unor creatori anonimi, sînt înscrise în cartea de aur a patrimoniului nostru național, dînd contemporaneității cotele calitative înalte ale unei creații ce este și trebuie să rămînă reprezentarea plină de viață a aspirațiilor unui popor. De-a lungul ultimelor trei decenii numeroși creatori au acordat o atenție deosebită acestui gen, ca și tuturor celorlalte genuri corale, militînd pentru o continuă lărgire a sferei tematice și o neîncetată șlefuire a modalităților de expresie artistică. Pe această traiectorie se situează și creația actuală, asupra căreia ne îndreptăm acum atenția.

Marile festivaluri și concursuri de cîntece, fenomen specific acestor ultimi ani, s-au bucurat de un larg ecou social și de numeroase aprecieri. Uniunea compozitorilor, în calitate de co-organizator al unor asemenea manifestări, a reușit în mare măsură să mobilizeze energiile creatoare de care dispunem, astfel că aceste festivaluri și concursuri — de la cele dedicate vieții ostășești sau tineretului, la competiția televizată „Cîntare patriei", pînă la

marea confruntare artistică prilejuită de Festivalul național „Cîntarea României" — s-au constituit în autentice sărbători ale cîntului coral, patriotic, în care creația noastră de gen a avut prilejul să se afirme cu deplină maturitate, dînd glas comandamentelor majore, social-educative, ale epocii. Larga deschidere a tematicii a avut ca direct ecou o impresionantă diversificare a genurilor cîntecului coral, creîndu-se o interesantă cromatică a modalităților de abordare.

Chiar privind foarte larg această problematică, așa cum se profilează ea actualmente, trebuie să acceptăm anumite neîmpliniri care ne preocupă mai mult decît succesele. În acest sens, atenția observațiilor noastre se îndreaptă atît spre domeniul literar, cît și spre cel muzical, neexcluzînd nici unele probleme privind modalitățile de difuzare (implicit de eficiență educațională) în rîndurile marelui public a creației contemporane. Domeniul literar este încă doar parțial abordat cu competență și responsabilitate, selecția versurilor inspiratoare fiind adesea determinată de existența unor teme (nerezolvate însă artistic), în detrimentul calității semnăturilor. La Biroul secției de muzică corală sîntem adesea confruntați cu asemenea texte, grăbit redactate, neartistice, imposibil de „reparat" și, din păcate, acceptate din cauza temelor și necesității de a fi abordate asemenea teme. Este justificată dorința de a vedea la mai mulți compozitori o preocupare artistică și în această direcție, de loc neglijabilă pentru rezultatul final al creației respective. Oricît s-ar pleda aici pentru o îndrumare din partea Uniunii de creație, credem că aceasta este în primul rînd o problemă artistică personală, cu nimic mai prejos decît cea a alegerii unui libret de operă.

Dar exigenței privind poetica trebuie să-i corespundă o mai subliniată exigență a selectării producției muzicale propriu-zise și, neîndoios, poate în primul rînd autoexigența creatorului. Indiferent de factura cîntecului coral, dacă el preia sugestii ale melodicii marșurilor revoluționare, dacă lasă să pătrundă în cele mai diverse forme suflul înnoitor al muzicii folclorice, dacă vibrează cu patos sau dimpotrivă aparține expresiei lirice, dacă preia nuanțe și ritmuri din muzica ușoară sau sugestii ale tehnicilor componistice contemporane, criteriul originalității rămîne norma fundamentală a edificării lui. Căci altfel, în locul unei autentice expresivități — pe care numeroase partituri contemporane o conțin — apare formularea stereotipă, ce scade sub nivelul viabil creația respectivă. Iată de ce originalitatea creatorului, pecetea personalității sale, sînt imperios necesare, mult mai importante decît o producție mare din punct de vedere numeric, scăzută din punctul de vedere al inspirației și ecoului în timp.

Atrăgînd atenția asupra stilului creatorului, nu se poate trece cu vederea multitudinea problemelor pe care acesta din urmă le are de rezolvat. Căci diversității stilistice trebuie să-i corespundă, într-o măsură cît mai mare, factorul măiestriei componistice. Iată de ce modalitățile de scriitură — asimilînd desigur cîștigurile artei componistice pe plan mai larg, pot reflecta sau nu preocuparea pentru realizarea unui limbaj contemporan, atît în domeniul formei, al ideilor legate de structurile timbrale, al armoniei și, în aceeași măsură, al polifoniei și eterofoniei. Nu se poate presupune, pentru oricare dintre aceste aspecte, rămînerea la nivelul limbajului unor opere de mare calitate, devenite clasice. Neliniștea căutătorului de frumos, care este compozitorul, înțelegerea misiunii sale în ceea ce trebuie să însemne un cîntec coral contemporan, își au adesea ecoul în muzica pe care o ascultăm, departajînd valoric creațiile autentice de cele nesemnificative care, din păcate, mai apar. În numeroase ședințe de birou am fost confruntați și cu astfel de creații, scrise în grabă și destinate unei singure execuții de ocazie. Nu credem că mai trebuie acceptată o asemenea producție efemeră, ce confundă măiestria cu superficiala ușurință a unui desen simplist (agrementat cu greșeli de meșteșug) și semnificația majoră a unor evenimente sărbătorite cu ocazia plasării unei „bucăți" abil intitulate. Este adevărat, asemenea cazuri sînt din ce în ce mai rare, dar ele totuși mai există. În același domeniu al autoexigenței, credem că trebuie semnalată o atitudine de suficiență a multor compozitori ce își prezintă lucrările convinși de perfecțiunea redactării, mirați de observațiile biroului. Or, biroul nu este o secție de „triaj", ci un organ de îndrumare a creației, îndreptîndu-și în această direcție eforturile și luptînd pentru o necontenită ridicare a stachetei calității.

Amintind la începutul acestor rînduri de marile concursuri și festivaluri corale, de modul în care compozitorii noștri s-au integrat în viața socială și spirituală românească contemporană, subliniam de fapt ideea că ce s-a realizat vine să răspundă cu generozitate chemărilor partidului, îndemnurilor secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Nu putem considera însă niciodată un asemenea drum încheiat, fiecare etapă și fiecare realizare atrage după sine sporirea eforturilor pentru a se depăși momente anterioare, pentru realizarea cît mai plenară a tuturor sarcinilor ce ne revin.

Grigore CONSTANTINESCU

(Referate prezentate la Plenara Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor, sîmbătă 16 decembrie 1978).

ÎNVĂȚĂMÎNT ȘI EDUCAȚIE MUZICALĂ

Grigore BĂRGĂUANU

Valori ale pedagogiei muzicale românești
Alma Cornea-Ionescu

Alma Cornea-Ionescu era „numele unei femei micuțe, modeste, blînde și bune ; dar cîtă forță lăuntrică ascundea, cîtă energie, dîrzenie, putere de muncă, cît talent..."[1]). Iată, în cîteva cuvinte, portretul distinsei profesoare și compozitoare, care s-a aflat, timp de o jumătate de veac, în „fruncea" vieții muzicale bănățene.

Alma Livia a văzut lumina zilei la 21 mai 1900, la Budapesta. Tatăl, Vasile Cornea, numit funcționar superior în capitala Ungariei era originar din Caransebeș ; iar mama, Victoria, născută Iorga — de obîrșie lugojană. [2]).

Manifestînd din fragedă copilărie aptitudini artistice deosebite, într-un mediu familial muzical și sensibil, Alma Cornea începe să învețe muzica de la vîrsta de 9 ani. Între 1912 și 1916 este elevă a Conservatorului „Fodor" din Budapesta, studiind teoria și armonia cu Siklos Antal și pianul cu dr. Kovàcs. Părinții, însă, doritori a da fiicei lor cu nume latin o cultură românească, o înscriu în 1915 la Școala pedagogică de fete din Lugoj, care în Transilvania de atunci era singura instituție de acest fel de grad secundar, cu limba de predare română. Pe parcursul anilor de studiu (pînă la absolvire, în 1919) tînăra Alma Cornea se remarcă atît prin seriozitatea și sîrguința în lucru, cît mai ales prin contribuția efectivă la serbări, ca pianistă sau compozitoare, prezentîndu-și primele compoziții cu corul școlii.

După unirea Transilvaniei și Banatului cu România, familia Cornea se stabilește în Timișoara (1919). Aici, ca și în celelalte orașe ale Banatului, tînăra pianistă este în scurt timp remarcată în recitalurile și concertele date singură sau în tovărășia unor reputați artiști ca : Virginia Sepețean, V. Ghibu, Max. Costin sau Nicolae Papazoglu [3]). Acesta din urmă, violoncelist și director pe atunci al Conservatorului municipal din Timișoara, apreciind calitățile artistice deosebite ale Almei Cornea, o invită să ocupe un post de profesor la catedra de pian. Anul 1922 marchează, astfel, începutul unei remarcabile cariere pedagogice.

Tot acum, tînăra profesoară își publică primele articole în revista *Muzica* (condusă de Maximilian Costin și George Breazul), îndeplinind apoi și funcția de secretară de redacție în perioada în care această revistă a avut sediul în Timișoara (1924—1926).

Dorința intensă de perfecționare o face totodată pe Alma Cornea să încerce stăruitor a-și completa studiile. Cererea de a se înscrie la Conservatorul din Cluj, la cursurile fără frecvență, e respinsă. O audiere, în schimb, în fața unei comisii a Operei, din care făceau parte, printre alții, profesoara Ana Voileanu și directorul, D. Popovici-Bayreuth, îi aduce propunerea de angajare în calitate de corepetitoare a ansamblului de balet. Nu poate însă onora acest post din cauza lipsei consimțămîn-

---

[1]) Din cuvîntul introductiv rostit de profesoara Alla Popa la concertul omagial „Alma Cornea-Ionescu", care a avut loc la 3 martie 1978 în sala Liceului de artă „Ion Vidu" din Timișoara.

[2]) Sorgintea neaoș românească a profesoarei, contestată pe nedrept la un moment dat, e cert dovedită în actele familiei și confirmată în educația primită și în activitatea ulterioară.

[3]) Despre activitatea concertistică din această perioadă ziarele *Universul* și *Banatul Românesc* consemnează adesea concertele Almei Cornea, subliniind calitățile muzicale „profunde" ale pianistei, demonstrate „strălucit" în interpretarea lui Mozart, Schumann, Bartók, Filip Lazăr, S. Drăgoi.

tului părinților. Fără a se descuraja, entuziasta tînără de 24 de ani reușește să obțină un concediu de studii și iat-o, în fine, studentă la Conservatorul din Cluj. Timp de 3 ani lucrează pianul cu Ana Voileanu (Nicoară), teoria cu Traian Vulpescu, armonie, contrapunct și forme cu Marțian Negrea, acustica și estetica cu Augustin Bena, muzica de cameră cu Jean Bobescu. Aprecierile deosebite nu întîrzie să apară, avînd ca rezultat angajarea studentei la corepetiție în conservator, apoi ca profesoară la clasa de pian auxiliar. La absolvire, în 1927, directorul dr. Augustin Bena scria : „Domnișoara Alma Cornea... a terminat la acest conservator clasa de pian principal cu succes foarte bun și s-a dovedit o elevă de o inteligență muzicală deosebită și de o hărnicie lăudabilă. D-șoarei Alma Cornea i-am încredințat... și instrucția a 12 elevi la cursul de pian auxiliar. Rezultatele pe care le-a prezentat la examenele de fine de an cu elevii d-sale au fost uimitoare în toată puterea cuvîntului, așa că s-a remarcat special ca o excelentă pedagogă la pian." [4]).

Între timp, Alma Cornea își continuă și preocupările în domeniul compoziției. După o perioadă de inevitabile căutări și diverse influențe, întîlnirea cu aSbin Drăgoi pare a fi hotărîtoare în orientarea compozitoarei către valorificarea folclorului românesc.

La chemarea părinților și a Primăriei orașului Timișoara absolventa se întoarce acasă, reluîndu-și activitatea ; nu însă pentru multă vreme ! În vacanță, o bursă a Asociației „Astra" îi dă posibilitatea de a urma cursul de perfecționare pianistică la Conservatorul din Praga. În 1928, obținînd un nou concediu de studii, Alma Cornea pleacă la Viena.

„Orașul muzicii și al teatrului" trebuie să fi produs o vie impresie asupra tinerei profesoare. Atît marile umbre ale trecutului, cît și personalitățile prezentului îi călăuzesc pașii către perfecționare. La pian lucrează cu Paul de Conne (la Academia de muzică), apoi cu pianistul Leo Sirota ; în anul următor, la Internationales Pianisten Seminar, studiază, printre altele, forme și analiză muzicală cu Anton Webern. Este ușor de întrevăzut influența covîrșitoare pe care distinsul elev al lui Schönberg și colegul lui Berg a putut-o avea asupra elevilor săi, în acei ani de maturitate artistică. Abia acum Alma Cornea începe să-și contureze un stil al său în compoziție, îndreptîndu-se în mod paradoxal, poate, nu către experimentele noii școli vieneze, în mijlocul căreia plonjase, ci către valorile autentic naționale românești. Rodul cel mai ilustru al acestor preocupări și orientări este suita pentru pian „Din lumea copiilor", asupra căreia vom reveni. Concomitent, Alma Cornea își exprimă și în scris concepțiile sale, fiind corespondenta pentru Viena și Berlin a ziarului *Voința Banatului.*

[4]) Din articolul în manuscris *Elementul românesc în creația pentru pian a compozitoarei Alma Cornea-Ionescu* de Olga Mihăescu, Timișoara, mai 1970.

Șederea la Viena se prelungește pînă în 1931. Profesoara audiază cursurile internaționale de istoria muzicii și pedagogia pianului la Universitate și se face remarcată în diverse ocazii ca pianistă și conferențiară, propagînd cu asiduitate muzica românească în străinătate. Ziarele vieneze *Neue Freie Presse* și *Wiener Neueste Nachrichten* consemnează adesea succesele pianistei [5]). Un moment foarte reprezentativ pentru activitatea Almei Cornea este pe larg redat în revista *Armonia* (condusă la Botoșani de Mihail Gr. Poslușnicu). E vorba de o amplă conferință, ținută la 24 ianuarie 1931 despre muzica românească, urmată de o audiție. Iată un mod strălucit de a încheia o fructuoasă perioadă de perfecționare artistică [6]).

Întoarsă în patrie Alma Cornea își reia postul de la Conservatorul din Timișoara, pe care îl va menține pînă în 1950, urmînd fidel evoluția acestei reputate instituții : Conservatorul „municipal", apoi „de muzică și artă dramatică" și, în fine, Institutul superior de Arte. O dată cu înființarea Școlii medii de muzică, profesoara, numită și directoare în primul an, va continua să se ocupe cu precădere de vîrstele fragede. Timp de încă 12 ani predă pianul la noua școală înainte de a-și încununa cariera ca

[5]) Iată un pasaj dintr-o cronică apărută în *Neue Freie Presse,* în 1931 : „Ne-am obișnuit să recunoaștem în persoana Almei Cornea o artistă delicată (feinsinnig) cu o captivantă și personală capacitate de înțelegere a stilului și expresiei poetice. O artistă extrem de talentată și multilaterală, care prin tușeul ei, clar și precis se distanțează de moliciunea și sentimentalismul feminin, care construiește conținutul operei alese pentru execuție cu însuflețire și inteligență. Ea este o personalitate artistică împlinită, care își poate permite să dea interpretării ceva personal, fără ca prin aceasta să fie arbitrar, fără a leza stilul și finețea gustului. Ea a cîntat cîteva piese de Chopin și Drăgoi."

[6]) Vici, P. [Petrovici, ?.] *O manifestare musicală Românească la Viena.* În :*Armonia,* Botoșani, nr. 4, 5, 6 ; aprilie, mai, iunie 1931, p. 49. Spicuim cîteva pasagii :

„D-ra Alma Cornea, distinsa profesoară a Conservatorului din Timișoara, a avut fericita idee să țină o ședință de musică Românească la Viena, în ziua de 24 ianuarie, sub auspiciile „României june" în fața unui public foarte distins, în fruntea căruia am remarcat Excelența Sa Dr. Caius Brediceanu, ministrul României, cu membrii legațiunei Române...

D-ra prof. Cornea într-o conferință extrem de interesantă a vorbit o oră și jumătate despre muzicalitatea poporului românesc, cauzele cari au întîrziat dezvoltarea musicei noastre culte, atunci cînd din punct de vedere literar și plastic sufletul românesc se găsește deja mult manifestat în originale și neprețuite strălucirări artistice. D-ra prof. Cornea a accentuat necesitatea unei direcții musicale pe baze naționale...

Vorbind de trecutul nostru folcloristic, insistă mai pe larg asupra meritelor d-lui Th. Burada, Chiriac, Gheorghe Dima etc., dar mai ales asupra personalității neobositului folclorist și compozitor, d-l Dr. Tiberiu Brediceanu. Demonstrînd caracterul musicei noastre poporale, arată elementele ei constitutive, posibilitățile ei de dezvoltare, subliniind prin cuvinte foarte entuziaste contribuția d-lui Sabin Drăgoi, în formarea nouei Școli Românești. Ca încheiere arată repercusiunile noilor procedee tehnice ale musicei

lector, apoi conferențiar la Institutul pedagogic de 3 ani (1961—1968).

În toți acești ani profesoara Alma Cornea, căsătorită în 1935 cu inginerul Gheorghe Ionescu, și-a desfășurat activitatea pe toate liniile schițate încă din prima tinerețe, fiind mereu prezentă în viața muzicală a Timișoarei, cu recitaluri, concerte-lecții, conferințe, emisiuni radiofonice, cu studii, articole și cronici muzicale, precum și lucrări didactice și de muzicologie, cu compoziții îndeosebi pentru pian, muzică de cameră, vocală și corală. A fost secretară de redacție pentru Ardeal și Banat la *Curierul muzical* (București) (1930—1931), membră (din 1950), apoi secretara secției de muzicologie a filialei Uniunii Compozitorilor (1950—1955), membră în Comitetul Operei din Timișoara (1956—1958) etc. O muncă obștească remarcabilă, în colaborare cu diferite instituții, cluburi muncitorești, organizații de masă sau cultură din Timișoara și multe alte localități bănățene a împlinit armonios cariera profesoarei. Activitatea Almei Cornea-Ionescu a fost și oficial apreciată de statul nostru prin conferirea în 1957 a Medaliei și a Ordinului Muncii, clasa a III-a.

★

Calitatea esențială a întregii cariere artistice a Almei Cornea-Ionescu este darul autentic de pedagog. În lucrul cu elevii, pornind de la principii foarte evoluate, adopta metode diferite în funcție de calitățile și temperamentul fiecăruia. Orele sale erau momente de înaltă împlinire spirituală și dăruirea sa nu avea limite. Alma Cornea Ionescu își urmărea cu deosebită afecțiune elevii și după absolvirea școlii sau Conservatorului, fiindu-le în continuare, la nevoie profesor exigent, simplu observator sau spectator, critic obiectiv. Profesoara știa, totodată, care e momentul în care „puii" trebuie lăsați singuri să dea piept cu viața. „V-am dezlegat aripile ; zburați ca păsările libere în largul cerului" ! spunea celor mari Alma Cornea-Ionescu. (Din relatarea prof. Alla Popa).

Preocupările pedagogice își pun structural amprenta pe activitatea de compozitor. Cea mai mare parte a lucrărilor Almei Cornea-Ionescu au, mărturisit sau nu, un scop instructiv-educativ prin accesibilitatea lor muzicală și instrumentală, cu o remarcabilă inventivitate și prospețime a inspirației, prin gradarea dificultăților tehnice în piese adesea de scurtă respirație, cu caracter miniatural, grupate în suite sau, simplu, în albume și caiete pentru copii, pentru tineret etc. Meritul deosebit al compozitoarei este de a fi creat pentru prima dată în literatura românească, cum afirmă Zeno Vancea într-un admirabil articol [7]), un gen caracteristic în care a excelat în toată cariera sa, spre deosebire de alți compozitori, chiar de mare anvergură, care au scris numai ocazional pentru copii, adesea fără adresă precisă și de loc pentru vîrstele cele mai fragede.

Atenția Almei Cornea-Ionescu s-a îndreptat cu mare drag către filonul folcloric, citînd melodii cunoscute, după moda timpului, apoi creînd în spirit românesc. Exemplul artistic și aleasa prietenie a lui Sabin Drăgoi și cea a lui Tiberiu Brediceanu îi dezvăluie noi orizonturi, iar o dată cu experiența de la Viena se conturează stilul de maturitate al său.

Fructul cel mai de preț al creației de tinerețe, suita pentru pian *Din lumea copiilor*, a apărut prima dată în 1931 în Editura Ion Vasiu din Cluj. Cele 10 piese care compun această suită în forma inițială, fiecare dedicată cîte unui elev, au titluri sugestive, reprezentînd momente din viața celor mici și atmosfera de țară. *(La țară, Colind, Sus la munte între moți, Toccata, Moțu la chef, Marșul piticilor, Prinde mi-te-aș, La joacă, Ghiocel, Duminică-n sat).* Melodica este constant românească, precumpănitor modală, de cîntec sau joc ; ritmica simplă, iar armonizarea oscilează între clasic și modal. Elevii pot fi obișnuiți deci, prudent, cu atmosfera modală și unele elemente ale armoniei corespunzătoare : pedale, ostinate, paralelisme de cvarte și cvinte, acorduri de cvinte cu terțe sau secunde, ajungînd către mici agregate modale, deplasări armonice etc. Cronicile unor reviste de specialitate ale vremii stabilesc o filiație comună cu Drăgoi, Brediceanu și chiar Bartók. Era firesc ; celebrele *Miniaturi* ale lui Drăgoi apăruseră deja de 7 ani în Editura Moravetz, *Jocurile românești* de Brediceanu de 3 ani, iar Bartók, deși nu-și terminase *Microcosmosul*, publicase destule piese mici pentru pian. Remarcabil este că Alma Cornea-Ionescu își creează un stil al ei, ușor reconoscibil și statornic și în anii următori, caracterizat, în afara celor spuse mai sus, printr-o spontaneitate și o candoare ideală pentru scopul vizat. T. Brediceanu și S. Drăgoi, împreună cu

românești inaugurate de d-l Drăgoi, relevînd apoi caracteristicul diferitelor curente naționale reprezentate de vreo doi ani prin marele nostru Gh. Enescu, Alessandrescu, Ottescu, Stan Golestan, Andricu, Marțian Negrea, Rogalsky, Cuclin, Jora, Enacovici, Filip Lazăr etc..."

[7]) Vancea, Zeno. *Compozitoarele noastre.* În : *Îndreptarea*, Timișoara, 10 ianuarie 1944. Citățm : „...Terenul însă pe care Alma Cornea Ionescu a dat pînă acuma partea cea mai de valoare a activității ei atît de variate este acela al muzicei instructive și al compoziției pentru tineret. Instructiv nu în sensul unui sec sistem pedagogic, ci din contră, prin conținutul poetic, prin seva într-adevăr muzicală a nenumăratelor compoziții de pian cu care sufletul copiilor este cucerit pentru muzică. Aceste mici poeme, prin originalitatea lor prin siguranța facturii lor tehnice (care nu trece niciodată dincolo de gradul de înțelegere al micilor muzicanți), cuceresc consensul și celui mai pretențios dintre muzicieni. Valoarea acestor compoziții este mărită și prin esența lor muzicală autohtonă care răzbate și acolo unde autoarea lor nu întrebuințează teme din folclor, ci inventează melodii proprii în spiritul, în atmosfera românească. Aceste compoziții, cele dintîi de acest gen în literatura muzicală românească, au fost primite cu entuziasm nu numai de pedagogii români, ci, spre mîndria autoarei lor, valoarea lor incontestabilă a fost recunoscută și de specialiști din străinătate..."

un impresionant număr de muzicieni, își exprimă cu entuziasm convingerea utilității suitei în învățămîntul artistic ; iar autorul *Miniaturilor* adaugă : [8])"... Talentul tău neobișnuit, ajutat de o rară experiență pedagogică și de iubirea pătimașă a muzicei românești și-a găsit cel mai gingaș dar cel mai părăsit ogor de cultivare : sufletul copilului. Te felicit nu numai pentru ideea ce ți-a sugerat-o sensibilitatea ta artistică superfină, ci și pentru realizarea ei atît de excelentă și ireproșabilă...". Mai mult, o scrisoare primită de compozitoare de la Internationales Pianisten Seminar, secția din Viena, (semnată de Paul Emeric), afirmă interesul acordat și în străinătate acestei lucrări.

Suita *Din lumea copiilor* a fost ulterior îmbogățită cu încă 6 piese și orchestrată de Theodor Rogalski (1945) și de autoare (1957—1974), constituind singura lucrare simfonică lăsată de Alma Cornea-Ionescu. În această versiune piesele capătă un farmec nou, scoțînd în evidență și mai mult talentul autoarei.

Compozițiile de maturitate ale Almei Cornea-Ionescu nu aduc transformări esențiale. În piesele pentru pian, ca de exemplu : *33 piese miniature* (1932), *Albumul pentru copii* (1946, Ed. muzicală, 1960), *3 bagatelle*, (1951), sau cele două *Suite* (1966 și 1973), dificultatea tehnică crește progresiv o dată cu amploarea conglomeratelor armonice, cu diversitatea imaginilor și libertatea formei ; atmosfera nostalgică predomină, într-un climat modal mai bine conturat, uneori cu discrete nuanțe orientale. În afara acestora compozitoarea abordează, cu timiditate, genul cameral *(Divertisment rustic* pentru cvintet de coarde cu flaut, oboi sau clarinet — 1963, *Cîntec de leagăn* și *Cîntec de iubire* pentru vioară și pian — 1970), genul coral, apoi cel vocal. Aici găsim pasagii inspirate, într-o atmosferă românească idilică, desuet romantică, cu momente de autentică trăire artistică (versuri populare, Eminescu, Goga, Heine etc.). E desigur surprinzătoare apariția unei asemenea muzici în plin secol XX ; ea convinge însă prin sinceritate și candoare. Sînt trăsături care vin din lumea copiilor... De altfel, compozitoarea revenind mereu în această lume își cristaliza totodată și principiile pedagogice în mai multe conferințe, articole, cărți, ediții critice și metode asupra cărora se cuvine să zăbovim mai mult.

În ordine cronologică trebuie citată cartea *Pianul, arta și maeștrii lui* (Editura Moravetz, Timișoara, 1937). Precedată de o serie de articole de muzicologie și pedagogie muzicală, cartea apare ca o sinteză, cuprinzînd, într-un volum relativ restrîns, următoarele capitole : I. *Problema educației muzicale*, II. *Pianul* (originea, istoric, construcție, întreținere), III. *Maeștrii pianului* (români și străini), IV. *Literatura pianului* (românească și universală), V. *Actuala organizare a învățămîntului muzical din România* și în „Apendice", *Un program analitic al învățămîntului pianistic.*

Parcurgerea acestei cărți, după 40 de ani de la apariție, surprinde în primul rînd prin pertinența și actualitatea punctului de vedere pedagogic, iar în al doilea rînd prin frumusețea limbajului, care îmbină claritatea cu imaginația, sensibilitatea cu accesibilitatea. Capitolul I, cel puțin, ar putea să fie retipărit astăzi fără teama de a apare „prăfuit" ; din contra ! Avem încă foarte puține exemple de ceea ce am numi „muzicologie pedagogică" de calitate...

În capitolul *Problema educației muzicale românești*, autoarea pornește de la aspirația omului pentru frumos și atracția „misterioasă și irezistibilă" pe care opera de artă o exercită asupra lui. „Dintre toate manifestările frumosului muzica este cea mai pură, cea mai armonioasă, cea mai reprezentativ revelatoare a vieții noastre sufletești". Nimeni nu este lipsit total de calități muzicale, după părerea autoarei și, în afara unor cazuri izolate, toți oamenii pot învăța muzica dacă sînt puși în condiții favorabile : mediu, sistem pedagogic, operă de artă autentică. Dar „o adevărată educație muzicală se face atunci cînd înveți un instrument... Dintre toate, pianul pare a fi cel mai potrivit mijloc pentru dezvoltarea culturii muzicale... Instrucția muzicală a copiilor trebuie începută cît mai de timpuriu, nu însă și instrucția pianului, sau a unui alt instrument muzical, pînă ce copilul nu are simțul auditiv suficient dezvoltat, iar gîndirea muzicală formată..." Iată deci afirmată și apoi pe larg argumentată ideea necesității unei educații muzicale preinstrumentale. Aceasta se realizează apelînd la mijlocul cel mai simplu și natural : glasul, fără a uita că „instinctul jocului și al ritmului predomină în viața copilului". Sînt idei de mare valoare pentru educația muzicală a celor mici, care se întîlnesc admirabil cu cele ale eminentei profesoare Maria Cernovodeanu din București. Trecînd în revistă dezvoltarea posibilităților artistice ale copilului la diferite vîrste, Alma Cornea-Ionescu ajunge la concluzia că „cea mai importantă epocă pentru evoluția muzicală a copilului este între 4 și 9 ani...", deși, „hotărîtoare sînt chiar și impresiunile muzicale primite din prima copilărie. De aceea educația muzicală ar trebui începută propriu-zis încă din leagăn". Înțelegerea cu care autoarea se apropie de vîrstele mici e remarcabilă. Iată cum este descrisă fantezia și capacitatea creatoare a copilului în primii 4 ani : „Fantezia copilului în această epocă e nelimitată. El își cîntă calul, păpușa, toate jucăriile, toată activitatea lui cotidiană... Totul îi vorbește, totul îi surîde și totul îi cîntă. E fericit. El caută o armonie între lumea externă și viața-i lăuntrică. În fantezia copilului bastonul devine cal, scaunul automobil, el se simte cînd tren, cînd patefon și remarcînd sunetele acestora, caută să le imite, încît putem afirma că fiecare copil devine la această epocă

[8]) Din prospectul nedatat al Editurii Ion Vasiu, publicat cu extrase din presă la a IV-a ediție a Suitei „Din lumea copiilor".

un mic compozitor de muzică programatică". „Metoda educației din prima perioadă — scrie mai departe autoarea — trebuie să pornească necondiționat din instinctul jocului, în urmă aplicînd metoda intuitivă, apoi cea activă, empirică și în urmă rațională (logică)." Se citează pe larg metoda educației ritmice a lui Jacques-Dalcroze și se menționează creativitatea polivalentă a copilului. O altă observație interesantă o apropie pe Alma Cornea Ionescu de cercetările lui George Breazul : „Putem spune că geneza artei muzicale la copii e la fel ca și geneza artei la popor : de la pentatonică la diatonism, deci numai în urmă cîntă în game cu 7 sunete ca și poporul nostru de la țară... Cea mai normală și mai simplă formă muzicală care se potrivește cu sufletul copilului sînt cîntecele populare...". Totul pare a fi înserat în aceste pagini demne de toată lauda : metodica instrucției pianistice în primii ani, necesitatea analizei muzicale, descrierea și critica modului de lucru în învățămîntul muzical al epocii, prezentarea talentului artistic și a sinuozităților evoluției lui, rolul educatorului și necesitatea pregătirii pedagogice și psihologice a acestuia („... profesorul are nevoie și de un anumit talent, ... de tact fin și ingeniozitate, care să-l ajute în arta pedagogiei...") în fine, necesitatea educației muzicale de masă : „Trăim azi vremuri de democrație, cînd toată lumea își cere dreptul la o educație muzicală". Capitolul se încheie cu o revenire la vicisitudinile unor metode de învățămînt rigide și rutiniere, autoarea arătînd o deosebită deschidere către nou și perfectibil. „... Muzica împreună cu pedagogia ei încă nu și-a spus ultimul cuvînt în privința principiilor estetice și a metodelor de educație...".

Dintre celelalte capitole ale cărții o mențiune specială merită cel consacrat literaturii pianului, care reprezintă o contribuție muzicologică de valoare în momentul apariției ei, avînd, spre exemplu, o interesantă sinteză asupra sonatelor de Beethoven sau un subcapitol substanțial despre creația românească. Autoarea își exprimă totodată, o mare rezervă în privința evoluției creației contemporane către intelectualism, către „o aridă matematică muzicală..." Caracterul subiectiv al unor aprecieri era inevitabil și, dacă nu putem reproșa lipsa de afinitate cu Schönberg, de pildă, regretăm că Prokofiev e considerat ca lipsit de „invenție melodică" ; aceasta în timp ce Stravinski e savurat cu entuziasm, iar Enescu venerat și dat ca exemplu „unic" pentru orientarea muzicii românești. Din capitolul privind *Organizarea învățămîntului muzical în România,* urmat de programa analitică pentru pianiști, putem deduce iarăși orientarea pedagogică excepțională a Almei Cornea-Ionescu. Programa, concepută pentru 4 clase elementare și 7 ani de conservator, cuprinde, în afara repertoriului pianistic, și indicații privind muzica de cameră și disciplinele teoretice, cu recomandări de tratate românești și străine.

Pianul, arta și maeștrii lui rămîne o lucrare de referință a „muzicologiei pedagogice" românești ; subiectul nu a mai fost reluat în ansamblu încă pînă azi și orice reluare are în această carte un solid punct de plecare.

Credincioasă principiilor expuse în cartea sa, Alma Cornea-Ionescu lucrează în anii următori războiului la un *Abecedar pianistic* și la o *Metodă de pian.* Prima lucrare, terminată în 1956, a rămas în manuscris ; a doua a apărut în prima ediție la Editura muzicală din București în 1958.

Abecedarul pianistic e conceput de Alma Cornea-Ionescu într-un moment de mare gol în literatura pedagogică românească. Pe lîngă numeroasele metode străine, sau elaborate în țară de autori de origine străină, o singură încercare românească va fi putut atrage atenția profesoarei : *Micul pianist* de Elena Negoescu-Cerchez (Ed. Cartea Românească, București 1943) metodă meritorie, bazată pe principii sănătoase, dar cu un material didactic neatractiv. Tocmai la acest punct Abecedarul Almei Cornea-Ionescu aduce o contribuție foarte valoroasă. Piesele sînt originale, au o marcată melodicitate și concordanță cu caracteristicile ritmico-melodice ale cîntecului popular de copii. Volumul, conceput pentru semestrul al doilea al clasei I, are pagina din stînga pentru *profesor,* cu indicații metodice detaliate și pagina din dreapta pentru *elev,* cu unele definiții simple, piese muzicale și desene. Se reafirmă principiile pedagogice ale profesoarei, pe care le cunoaștem, dar aplicarea lor e adesea insuficient proporționată practic. Manuscrisul este în orice caz, mai restrîns decît *Mica metodă de pian* de Maria Cernovodeanu, care vedea lumina tiparului în același an (1956) la E.S.P.L.A. și e singura lucrare de referință tipărită pînă în prezent în literatura noastră pedagogică pentru pian destinată micilor începători. De altfel, așa cum am mai remarcat, principiile pedagogice ale celor două profesoare (care aveau întîmplător și aceeași vîrstă) au sensibile apropieri, ceea ce a dus la înfiriparea unei corespondențe și colaborări cu frumoase perspective, din păcate, însă, de scurtă durată, datorită dispariției premature a Mariei Cernovodeanu. Într-o scrisoare, la 26 august 1954, profesoara din București solicita Almei Cornea-Ionescu colaborarea cu cîteva piese originale la metoda, pe care o avea în lucru. Într-o altă scrisoare nedatată (probabil din 1956) Maria Cernovodeanu comunică apariția *Micii metode* a sa și afirmă comunitatea de idei pedagogice, cerînd profesoarei de la Timișoara alte piese pentru o nouă metodă destinată elevilor mai mari [9]). *Metoda de pian* de Alma Cornea-Ionescu apare după

[9]) Iată un fragment foarte concludent din scrisoarea Mariei Cernovodeanu : „Scumpă Doamnă Ionescu,... după cum știți am dorit întotdeauna o colaborare cu dv., apreciind și cunoscîndu-vă lucrările încă cu mulți ani în urmă. Vă mulțumesc cu acest prilej pentru caietele de Czerny ce mi-ați trimis și care nu se mai găsesc. Eu am avut programată în munca mea științifică la Conservator elaborarea unei metode.

2 ani (1958), ca o continuare, putem spune, pe aceleaşi principii a *Micii metode,* iar cea de a doua Metodă a Mariei Cernovodeanu în 1959, cuprinzînd şi cîteva piese de Alma Cornea-Ionescu.

Metoda de pian de Alma Cornea-Ionescu, aflată în prezent la a V-a ediţie (1974), conţine la început o „parte teoretică" expozitivă, adresată cu precădere profesorilor, cuprinzînd descrierea pianului, cîteva consideraţiuni generale asupra meşteşugului pianistic pornind de la o succintă prezentare anatomo-fiziologică a braţului, exerciţii preliminare de relaxare şi ţinută şi noţiuni elementare de teoria muzicii. „Partea practică" prezintă progresiv problemele elementare de tehnică ilustrate în exerciţii şi circa 180 de studii şi piese originale sau de autori români şi străini. După capitolul *Calitatea unei bune execuţii,* două anexe adaugă un număr de 17 piese mai ample, majoritatea din repertoriul universal, gamele majore şi minore şi gama cromatică.

Metoda înmănunchiază aşadar, teoretic şi practic, întreaga experienţă a profesoarei, într-o „combinare de metodă cu manual", după cum remarcă profesorul Dragoş Tănăsescu, fiind prima lucrare închegată de acest gen, care se adresează începătorilor mai mari, inclusiv celor din conservatoare. Trebuie să subliniem, împreună cu autorul citat [10]), importanţa pe care Alma Cornea-Ionescu o atribuie *relaxării,* pe care o motivează ştiinţific ; accentuarea dezvoltării auzului interior ; gradarea exerciţiilor nu numai după dificultăţile motrice sau teoretice, muzicale, ci şi înlănţuirea logică a problemelor de tehnică pianistică în general. „Niciodată n-am citit pagini atît de clare şi a căror trepte de progres să fie alcătuite cu atîta logică şi inteligenţă, scrie Cella Delavrancea autoarei la 10 februarie 1959. Cred că va deveni metoda cea mai utilă pentru profesorii tineri, în aceeaşi măsură cum va fi şi un îndreptar indispensabil elevilor de la Conservator..." Calităţile menţionate şi larga aplicativitate a *Metodei de pian* o fac să fie permanent prezentă în programele analitice ale disciplinei respective în învăţămîntul muzical.

Activitatea muzicologică propriu-zisă a Almei Cornea-Ionescu cuprinde o arie largă de preocupări exprimate de-a lungul carierei în studii, articole şi conferinţe. Lista completă a acestora nu a putut fi încă redactată, ca şi cea a compoziţiilor, de altfel, rămînînd o importantă sarcină a noastră de viitor. Spicuind numai dintre titlurile fără implicaţii directe pedagogice, menţionăm o serie de studii monografice *(Însemnătatea lui Sabin Drăgoi în evoluţia muzicii româneşti,* în : Banatul, Timişoara, nr. 5, octombrie 1928 ; în : *Luceafărul,* Timişoara, *nr. 1—2, 1937 ; Gheorghe Dima,* în : *Curierul Muzical,* Bucureşti, nr. 5, ianuarie 1933 ; *Tiberiu Brediceanu, Compozitorul Vasile Ijac la 60 de ani,* în : *Scrisul Bănăţean,* Timişoara, nr. 4, 1939 ; *Compozitorul Sabin Drăgoi,* în : *Drapelul Roşu,* Timişoara, 1954 ; *Cu Sabin Drăgoi în anii de tinereţe,* în : *Drapelul Roşu,* Timişoara, nr. 7474, 23 ianuarie 1969 ; sau nepublicate : *Viaţa şi creaţia lui George Enescu, Viaţa şi opera lui Ion Vidu, Bela Bartók* etc.), articole privind muzica românească *(Arta muzicală în Banat,* în : *Curierul muzical,* Bucureşti, nr. 1—2, 1932 ; *Şcoala bănăţeană de compoziţie,* în : *Generaţii,* supliment la *Drapelul Roşu,* Timişoara, nr. 1, 1969 ; *Lichtvolle Perspektiven für das Musikschaffen,* în : *Neuer Banater Zeitung,* Timişoara, nr. 2086, 21 iulie 1969 ; *Rolul femeilor în evoluţia muzicii româneşti* etc.), articole privind diferite aspecte ale istoriei muzicii în general *(Muzica franceză modernă,* 1954 ; *Muzica letonă în plină dezvoltare,* în : *Drapelul Roşu,* Timişoara, 1958 ; *Prima iubire a lui Beethoven înmormîntată la Timişoara, în : Programul de sală* al Operei din Timişoara, decembrie 1970) şi studii muzicale teoretice *(Terminologie muzicală,* Timişoara, Tip. Pregler, 1935 ; *Evoluţia sonatei* etc.). Conferinţele, peste 100 la număr, lărgesc aria de cuprindere, încununînd o muncă intensă de cercetare muzicologică cu spirit de investigaţie, originalitate în opinii şi mare ataşament faţă de cultura muzicală românească.

În ultimii ani, deşi pensionată, Alma Cornea-Ionescu şi-a continuat activitatea urmărind şi îndrumîndu-şi elevii, scriind şi compunînd. O suferinţă nedreaptă i-a curmat firul vieţii puţin timp după împlinirea vîrstei de 77 de ani (19 iulie 1977).

Personalitatea profesoarei a fost în repetate rînduri omagiată în presă, la radio sau televiziune, dar mai ales în Concertul comemorativ dat la 3 martie 1978 în sala Liceului de artă „Ion Vidu" din Timişoara. Aşa cum se spunea cu această ocazie în cuvîntul introductiv citat la începutul acestui articol, Alma Cornea-Ionescu rămîne permanent în conştiinţa tuturor celor care au cunoscut-o prin puternicul mesaj uman pe care l-a transmis, cu neasemuită dăruire, tinerei generaţii.

După o matură chibzuinţă am ajuns la convingerea că o metodă nu poate da rezultate mulţumitoare pentru toţi începătorii. Am întocmit deci o „Mică Metodă" pe baze noi de pedagogie, pentru cei mici... Această lucrare este sub tipar şi trebuie să apară dintr-o zi pe alta. Pe de altă parte, anul acesta am lucrat la o altă metodă pentru elevi mai mari începători (chiar adulţi).

Cum am dorit ca elementul românesc să predomine m-am adresat compozitorilor noştri pentru o mare parte din piesele incluse. Cunoscînd activitatea dumneavoastră, atît pedagogică cît şi creatoare, aş fi foarte mulţumită să-mi trimiteţi cîteva piese, dacă sînteţi de acord, care să figureze alături de ceilalţi maeştri ai muzicii româneşti în această lucrare. După cum ne-o descrieţi metoda dumneavoastră este exact în spiritul şi în factura în care am lucrat şi eu şi cred că este un fapt foarte îmbucurător să avem material didactic nou cît de mult şi cît de variat, lucrat cu dragostea şi interesul cu care am făcut-o amîndouă. Ştiu că atît Ministerul cît şi Editura de Stat doresc material didactic muzical cît de mult, aşa că nu mă îndoiesc că în curînd vom avea şi prima parte din metoda dumneavoastră..." (Colecţia ing. Gh. Ionescu).

[10]) Tănăsescu, Dragoş. *Metoda de pian de Alma Cornea-Ionescu.* În : Muzica, Bucureşti, nr. 7, 1959.

ACTUALITATEA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

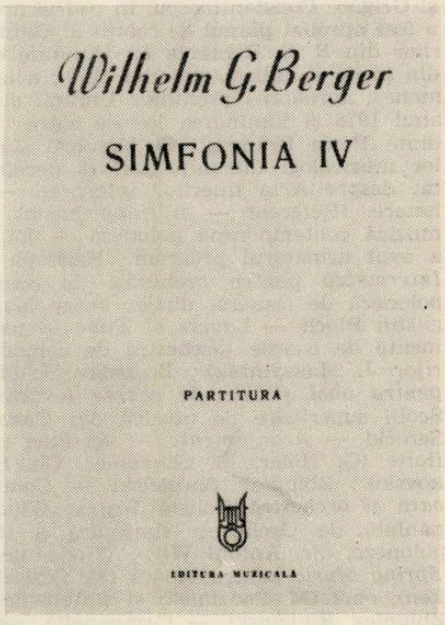
DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

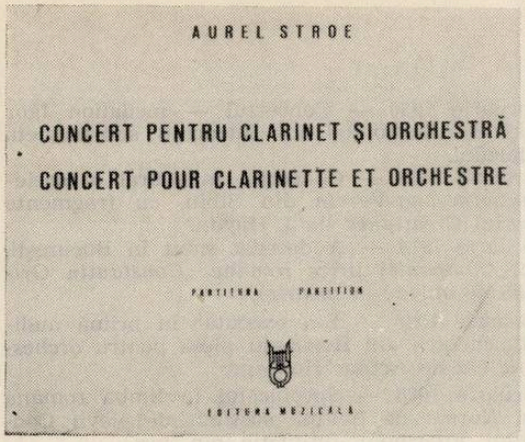
Plenara Comitetului de Conducere al Uniunii compozitorilor, de sîmbătă 16 decembrie, a supus dezbaterii tema Autenticitate creatoare și neîmpliniri în genul coral, pe baza referatelor susținute de Laurențiu Profeta, Dumitru Botez, Radu Paladi, Alexandru Pașcanu și Grigore Constantinescu. În cadrul aceleiași plenare a fost aprobat planul de relații al Uniunii compozitorilor din R. S. România cu Uniunile de compozitori din țările socialiste, pe anul 1979 ; a avut loc, de asemenea, aprobarea premiilor Uniunii compozitorilor pe anul 1978 și înmînarea lor de către tovarășul Președinte Petre Brâncuși. ● Membrii Cenaclului tinerilor muzicologi întruniți luni 18 decembrie au discutat despre Arta tinerilor interpreți — succese peste hotare. (Referent — Adriana Iacob). ● Audiția de muzică contemporană poloneză — joi, 21 decembrie- a avut următorul program : Kristoph Penderecky — *Intermezzo* pentru orchestră de coarde (orchestra poloneză de cameră, dirijor Jerzy Maksymiuk) ; Augustin Bloch — *Layers of Time* — pentru 15 instrumente de coarde (orchestra de cameră poloneză, dirijor J. Maksymiuk) ; Boguslav Schäffer — *Cvartet pentru oboi și trio de coarde* (cvartetul cu oboi al Școlii superioare de muzică din Cracovia) ; Kazimir Serocki — *Aranjamente* — versiune pentru 4 block-flotte (G. Höler, M. Schneider, Ch. Seher, Cz. Polkovski) ; Zbigniev Bargielski — *Concert pentru vioară și orchestră* (solistă Wanda Wilkomirska acompaniată de Orchestra simfonică a Radioteleviziunii poloneze, dir. Antoni Wit) ; Wlodzimierz Kotonski — *Spring Music* pentru vioară (M. Zezier) flaut (R. Aitken), oboi (M. Pedzialek) și sintetizator (K. Knittel) ; Zbigniev Rudzinski — *Campanella*, pentru ansamblu de percuție (ansamblul Malmö, dir. Zb. Rudzinski) ; A. Slawinski — *Baladă pentru 6 percuționiști* (ansamblul de percuție Malmö, dir. Bent Lylloff) ; Zygmundt Krauze — *Suita de dansuri și cîntece* — pentru harpsicord și orchestră (solistă Elis. Chojnacka acompaniată de orchestra simfonică a Filarmonicii Naționale, dir. Tadeusz Strugala). A prezentat : Corneliu Cezar. ● Vineri, 22 decembrie, în cadrul Cenaclului tinerilor compozitori, sub îndrumarea compozitorului Theodor Grigoriu, au fost analizate următoarele lucrări : *Transformări* de Viorela Dinescu (pentru orchestră) și *Cimpoaie din bătrîni — Tropota* — pentru pian de Cristian Petrescu. ● Miercuri 27 decembrie, la Ateneu, a avut loc un concert de muzică pentru fanfară, organizat în colaborare cu Fanfara reprezentativă a Armatei. Programul a cuprins o suită de cîntece patriotice și ostășești intitulată „Te apăr și te cînt, patria mea" (autori — Laurențiu Profeta, Temistocle Popa, Mișu Iancu, Gheorghe Drăghie, Constantin Radu, Henry Mălineanu, Dinu Stelian) rapsodia *Plaiuri românești* de Ion Chioreanu, *Imagini din viața ostășească* de Walter Mihai Klepper, *Trompetistul* — piesă pentru trompetă solo și fanfară de Aurel Popa, *Uvertura „1918"* de Savel Horceag, *Simfonietta* de Ion Dumitrescu (orchestrată pentru fanfară de Aurel Popa), *Înfrățire* — rapsodie de Paul Constantinescu, adaptată pentru fanfară de Emilian Ursu și *Slăvită fii, patria mea* — poem vocal simfonic de Dumitru Eremia. Au interpretat Muzica reprezentativă a armatei și corul Școlii militare de muzică. ● Luni, 8 ianuarie, cenaclul secției de muzicologie a găzduit expunerile muzicologilor Gheorghe Firca (*Analiza muzicală din perspectivă sistematică*), Ovidiu Varga (*Muzicologia contemporană ca metalimbaj*) și Romeo Ghircoiașiu (*Epistemologia muzicii ca artă și știință*), expuneri înglobate temei generale : *Metode și mijloace moderne în cercetarea muzicologică.* ● La Universitatea cultural-științifică de educație muzicală și la cercul „Prietenii muzicii" organizate sub egida Comitetului de Cultură și educație socialistă — sectorul 3 și a Uniunii compozitorilor, pentru oamenii muncii de pe platforma industrială „23 August", au avut loc conferințe susținute de membri ai Uniunii compozitorilor cu subiecte privind *Opera în istorie și contemporaneitate*, (Conferențiari : Alfred Hoffman — la Intreprinderea „23 August" și Vladimir Popescu-Deveselu — la Grupul școlar „23 August", urmate de programe susținute de soliști ai Operei Române din București) și *Capodopere ale muzicii corale românești și universale* (conferențiari Dumitru D. Botez — la Clubul „Republica" și Nicolae Ghiță la Grupul școlar „23 August". Expunerile au fost ilustrate de programe muzicale susținute de Corul de cameră „Preludiu" al C.C. al U.T.C. — dirijor : Voicu Enăchescu și respectiv Corul „Ateneu" al Casei de cultură a Sectorului 4, dirijat de Nicolae Ghiță. ● În cadrul ciclului de audiții și prelegeri, intitulat *Marile epoci ale muzicii*, organizat de Uniunea compozitorilor la Universitatea din Craiova, compozitorul Mircea Chiriac a prezentat — luni, 15 decembrie — *Lumea cîntecului și dansului popular în evoluția genurilor muzicale.* ● *LUCRĂRI PREZENTATE LA BIROUL SECȚIEI DE MUZICĂ SIMFONICĂ, DE CAMERĂ, OPERĂ ȘI BALET : Colind* — pentru cor de copii și *Suită pentru cor de copii, oboi, flaut și baterie* de Tudor Ciortea, *Simfonia omagială* de Ludovic Feldman, *Cumpăna porții* — pentru violă și bandă magnetică de Octavian Nemescu, *Trei poeme marocane* pentru mezzosoprană și cvartet de suflători pe versuri de Robert Boissy, de Carmen Petra Basacopol, *Neopolichronion* de Grigore Nica, *Paleopolifonii*, pentru mezzosoprană, orgă, violoncel și flaut, pe texte vechi prelucrate, de Mihaela Sturza Gavrilă, oratoriul *Pe urmele lui Horea* de Sigismund Toduță.

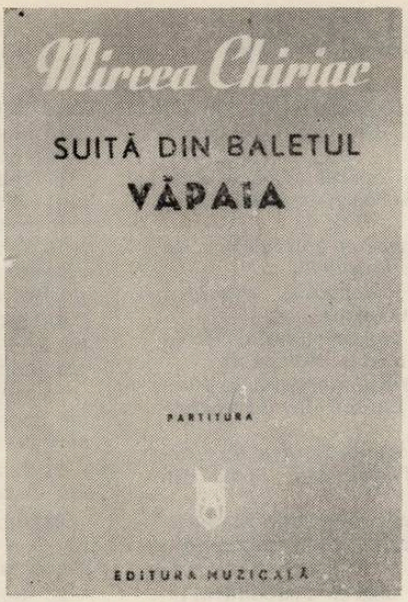
● ACTIVITATEA ÎN FILIALELE UNIUNII COMPOZITORILOR *Iași :* În colaborare cu Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al județului Iași și cu Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de mase, a avut loc în ziua de 20 decembrie întîlnirea membrilor Filialei cu dirijori și instructori ai formațiilor de amatori din municipiul și județul Iași, cu tema *Promovarea repertoriului coral românesc,* în cadrul căreia au prezentat referate Sabin Pautza, Sorin Vînătoru, Ion Pavalache, Petre Bălan, Lucian Dimitriu. A urmat un program muzical susținut de corul „Gavriil Musicescu" al Filarmonicii ieșene și de grupul vocal al pionierilor din Miroslava (Iași), condus de profesoara Nuță Nadejda. ● Vineri 13 decembrie 1978, în cadrul Cenaclului de muzică ușoară au fost audiate și analizate lucrări de Titel Popovici. ● Alte manifestări : joi 28 decembrie la Salonul cărții de la Casa cărții din Iași a avut loc o manifestare literar muzicală, organizată în colaborare cu Centrul de librării, la care au participat poeți amatori și consacrați, formații corale și de muzică folk. ● La Casa de cultură a municipiului Iași a avut loc Cursul lunar de inițiere muzicală pentru elevi, studenți, muncitori, condus de lector Paula Bălan de la Conservatorul „George Enescu". ● *Timișoara :* luni, 8 ianuarie, a avut loc — în colaborare cu Centrul județean de îndrumare a mișcării artistice de amatori o întîlnire cu dirijorii de cor de la Case de cultură și Cămine culturale în cadrul unor dezbateri privind *Tradiții și înnoiri în creația corală românească* ● Vineri, 5 ianuarie, în cadrul Cenaclului Secției simfonice au fost analizate *Probleme ale simfoniei contemporane* (Referent : Nicolae Boboc). ● Marți, 9 ianuarie, audiție-dezbatere : *Orestia II* de Aurel Stroe, cu participarea autorului și a muzicologului Gheorghe Firca. ● *Folclorul, sursă de inspirație în muzica ușoară* a constituit tema unei întîlniri cu tinerii autori și interpreți participanți la Festivalul național „Cîntarea României" (vineri, 12 ianuarie). ● *Craiova :* În prezența Președintelui Uniunii compozitorilor Petre Brâncuși și a compozitorului Wilhelm Berger — secretar, a avut loc în ziua de 13 decembrie reînființarea Cenaclului de creație la Craiova. Cenaclul, care se bucură și de sprijinul Comitetului de cultură și educație socialistă al județului Dolj, își propune să îmbogățească creația muzicală de toate genurile.

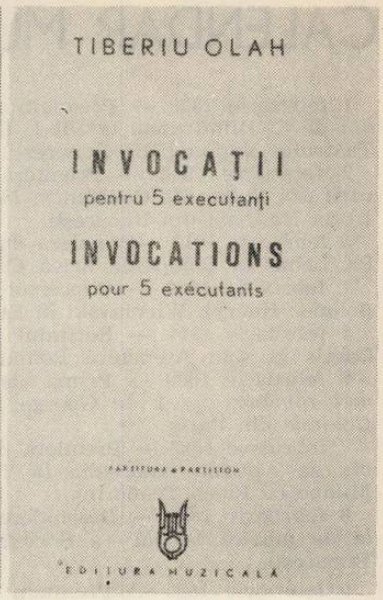
noi tipărituri

MUZICOLOGIE : Tiberiu Alexandru — *Studii de folclor, organologie și muzicologie ;* Dumitru Bughici — *Dicționar de forme și genuri muzicale* — ediția a II-a — revizuită și adăugită ; Doru Popovici — *Renașterea muzicală italiană ; PARTITURI :* Wilhelm Berger — *Simfonia IV* ; Mircea Chiriac — *Suită din baletul „Văpaia" ;* Aurel Stroe — *Concert pentru clarinet și orchestră ;* Tiberiu Olah — *Invocații pentru 5 executanți.*









DISCURI

● *NOI IMPRIMĂRI LA ELECTRECORD :* Disc de autor — Constantin Nottara, cuprinzînd *Concertul pentru vioară şi orchestră* şi *Poem pentru vioară şi orchestră.* Interpretează : violonistul Daniel Podlovski, acompaniat de Orchestra simfonică a Filarmonicii din Oradea, dirijată de Miron Raţiu şi respectiv Ervin Acel ; Recital de flaut — Voicu Vasinca cu lucrări de Dimitrie Cantemir, Marţian Negrea, Dan Voiculescu, Liana Şaptefraţi, Anatol Vieru, Liviu Comes, Mihai Moldovan, Liviu Glodeanu, Myriam Marbe ; Recital de pian Tudor Dumitrescu. Discul cuprinde, înregistrări din concerte publice : *Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră de* P. I. Ceaikovski (acompaniază orchestra Filarmonicii „George Enescu", dirijor Pedro Ignazio Calderon), *Sonata nr. 14* de Mozart, *Studii pentru pian* de Skriabin ; Recital Gheorghe Crăsnaru cu arii din operele lui Mozart, Gounod, Delibes, Ceaikovski, Verdi şi Wagner. Acompaniază orchestra simfonică a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" dirijată de Carol Litvin. ; Disc de cîntece pentru copii cu lucrări de Ionel G. Brătianu, Ion Dănielescu, Norbert Petri şi Constantin Catrina, în interpretarea corului de copii „Camerata infantis" al Filarmonicii „George Dima" din Braşov, dirijat de Nicolae Bica. ● Muzică populară : *Mioriţa* — recital Irina Loghin ; *Moldovă, mîndră grădină* — solistă Laura Lavric ; Disc de autor : Grigoraş Dinicu — piese populare şi de café-concert ; Folclor muntenesc interpretat de Ileana Sfetcu ; folclor din Maramureş — cîntă Ioana Petreuş ; folclor din Bistriţa-Năsăud în interpretarea lui Petre Petruse ; folclor din Muntenia în interpretarea formaţiei de muzicuţe „Ritmic", condusă de Nelu Ştefan ; *Tamburaşi, tamburaşi* — muzică populară sîrbească în interpretarea solistului Laza Knezevici, acompaniat de orchestra sîrbească din Timişoara ; *Prietena mea, romanţa* — romanţe de Ionel Băjescu-Oardă, Margareta Xenopol, Ionel Fernic, Aurel Giroveanu, Alexandru Corfescu, Ion Rădulescu şi D. D. Rădulescu în interpretarea soliştilor Ion Stoian, Valentin Teodorian, Lucia Ţibuleac, A. Bojenescu, Lisette Kirculescu, Petre Gusti, Teodora Lucaciu, Puşa Neicu, Vally Niculescu, Adriana Codreanu. ● Muzică uşoară : Recital Dorina Drăghici, cu lucrări de Petre Andreescu, Gherase Dendrino, Radu Şerban, Mişu Iancu, George Grigoriu, Camelia Dăscălescu, Horia Moculescu, Andrei Proşteanu. ● Jazz : Al 15-lea din seria jazz, intitulat *Conexiuni bop,* dedicat unor formaţii de jazz din Sibiu : „Vocal jazz cvartet" şi Cvintetul instrumental Radu Ghizăşan. Muzica : F. Lengh — Marius Pop, Marius Dumitru, N. Ionescu, Andrei Colompar şi Radu Ghizăşan ; *Cîntece de dragoste, de ţară* — recital Tudor Gheorghe. Muzica Tudor Gheorghe pe versuri de poeţi români clasici şi contemporani. Muzică folk : Recital Mircea Bodolan. Muzica : Mircea Bodolan, pe versuri de Nichita Stănescu, Adrian Păunescu şi proprii.

CALENDAR MUZICAL

1 februarie 1899 — Premiera feeriei-revistă *100 de ani* de C. Dimitrescu, textul I. L. Caragiale, pe scena Teatrului Național din București.

2 februarie 1902 — Premiera operei comice *Pescarii din Sulina* de Constantin Moruzzi, pe scena Teatrului Național din București.

3 februarie 1913 —Premiera operetei-portret *Eva* de Fr. Lehar la Compania lirică *C. Grigoriu.*

4 februarie 1869 — Concertul celebrului violonist polonez Henryk Wieniavski în București.

5 februarie 1914 — Recitalul violoncelistului Pablo Casals în sala Ateneului Român din București.

6 februarie 1898 — Prima audiție absolută a *Poemei române,* op. 1 de George Enescu la Concertele *Colonne* din Paris.

7 februarie 1882 — Premiera operei *Bianca da Cervia* de Antonio Smareglia la *Teatro alla Scala* din Milano cu Elena Teodorini.

8 februarie 1834 — Deschiderea cursurilor la *Școala de muzică vocală* a Societății Filarmonice din București.

9 februarie 1855 — Premiera operei *Trubadurul* de G. Verdi la Timișoara (la numai 2 ani după premiera absolută de la Roma).

10 februarie 1867 — Premiera piesei *Răzvan și Vidra* de B. P. Hașdeu, muzica de Alexandru Flechtenmacher.

11 februarie 1867 — Premiera operei *Don Juan* de W. A. Mozart la Timișoara.

12 februarie 1841 — Premiera operei *Ana Bolena* de G. Donizetti la Timișoara.

13 februarie 1928 — Concertul Corului cazacilor de la Don în sala Ateneului Român.

14 februarie 1932 — Concertul Filarmonicii din București sub conducerea compozitorului Maurice Ravel, solistă Margueritte Long, în sala Ateneului Român.

15 februarie 1918 — Debutul dirijorului George Georgescu la Berlin.

16 februarie 1930 — Concertul — medalion Igor Stravinski al Filarmonicii din București, sub bagheta compozitorului.

17 februarie 1839 — Concertul inaugural al societății *Männergesang-Verein* din Sibiu, cu fragmente din oratoriul *Creațiunea* de J. Haydn.

18 februarie 1914 — A decedat subit în București, directorul *Companiei lirice române „Constantin Grigoriu"* (65 de ani de la moarte).

19 februarie 1928 — S-a executat în primă audiție la Filarmonica din București piesa pentru orchestră *Pacific* 231 de Arthur Honegger.

20 februarie 1838 — Spectacolul în limba română cu opera *Norma* de Bellini, susținut de elevii Conservatorului Filarmonic-dramatic din Iași.

21 februarie 1912 — Premiera operei comice *Capricio antico* de Ion Hartulary-Darclée, la Milano.

22 februarie 1958 — Premiera — în limba maghiară — a operetei *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino la Oradea.

23 februarie 1903 — Primele audiții absolute ale *Rapsodiilor române* de George Enescu cu orchestra Societății Filarmonica Română din București.

24 februarie 1865 — Premiera operei *Faust* de Ch. Gounod la Timișoara (la 6 ani după premiera absolută de la Paris).

25 februarie 1906 — Spectacolul Companiei lirice G. Niculescu-Buzău, cu tînărul tenor Leonard, în opereta *Vagabonzii* de C. M. Ziehrer, la Bîrlad.

26 februarie 1837 — Elevii Conservatorului Filarmonic-dramatic din Iași au reprezentat *Laiperus* cu muzica de Elena Asachi.

27 februarie 1882 — Premiera operetei *Crai-Nou* de Ciprian Porumbescu la Brașov.

28 februarie 1914 — Compania *V. Maximilian* a reprezentat în premieră la Teatrul *Leon Popescu* din București, opereta *Dora* de Ionel Brătianu.

Eugen VICOS

AGENDĂ

FESTIVALURI ÎN ȚARĂ : Între 16—22 decembrie a avut loc la Brăila, Festivalul Orfica Lyrei '78 — *cuprinzînd manifestări muzicale literar coregrafice, inițiat de cunoscuta asociație muzicală brăileană sub egida Comitetului județean de Cultură și Educație Socialistă Și-au dat concursul Teatrul muzical „Nicolae Leonard" din Galați (cu* Rigoletto), *Teatrul muzical din Brașov* (Tosca), *soliști ai Operei Române din București, cvartetele Napoca din Cluj-Napoca și Philharmonia din București, orchestra simfonică și de cameră a Filarmonicii „George Dima" din Brașov, dirijor: Ilarion Ionescu-Galați. Concertul final a fost susținut de Societatea Filarmonică Lyra, dirijată de Nicu Teodorescu.* ● *Festivalul interjudețean al corului de cameră „George Dima", care s-a desfășurat la începutul lunii decembrie la Brașov, s-a bucurat de o amplă participare a corurilor din București, Bacău, Brașov, Iași, Sibiu ș.a. Manifestările au avut loc atît în Brașov cît și în împrejurimi (Codlea și Ghimbav).*

ANIVERSĂRI : marți, 19 decembrie 1978, orchestra simfonică a Filarmonicii din Ploiești a susținut un concert comemorativ, intitulat 15 ani de la moartea compozitorului ploieștean Paul Constantinescu — *Paul Popescu a dirijat un program alcătuit din* Simfonia ploieșteană, Triplu concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră, *în valoroasa interpretare a soliștilor Valentin Gheorghiu, Ștefan Gheorghiu și Mirel Iancovici și* Trei caricaturi muzicale pentru suflători baterie și pian, „Din cătănie". ● *La sfîrșitul lunii noiembrie Filarmonica „George Dima" din Brașov a dedicat un concert compozitorului Tudor Ciortea, cu ocazia împlinirii a 75 de ani. Dintre lucrările maestrului, dirijorul Ludovic Baci a ales* Passacaglia și Fuga pentru orchestră.

Școala populară de artă din Brașov a sărbătorit — în luna decembrie — 50 de ani de existență (inițial s-a numit Conservatorul „Astra") prin spectacole festive susținute de elevi și absolvenți (printre aceștia din urmă, nume de prestigiu ca Ludovic Spiess, Mariana Niculescu, Mihai Brediceanu, Paul Popescu, Radu Lupu și alții) și simpozioane. Cu aceeași ocazie a fost organizată o Expoziție de artă plastică.

LUCRĂRI ROMÂNEȘTI ÎN INTERPRETAREA ORCHESTRELOR SIMFONICE

Filarmonica „George Enescu" : Simfonia a II-a „Independența" de *Adrian Rațiu (dirijor : Mircea Basarab) ; Oratoriul* Pămînt dezrobit *pentru soliști, recitatori și orchestră de Gheorghe Dumitrescu (dirijor : Mircea Cristescu, soliști : Alexandru Ioniță, Dan Iordăchescu, Sorin Semilian, Pompei Hărășteanu, recitator Silviu Stănculescu, dirijorul corului : Vasile Pîntea) ;* Trei schițe simfonice de *V. Petculescu (primă audiție absolută — dirijor : Mircea Basarab).* ● *Filarmonica din Cluj-Napoca :* Unison de

Vasile Herman; *Cantata* Columne *de Sabin Pautza (dirijor : Emil Simon)*, Concertul pentru vioară și orchestră *de Nicolae Buicliu (dirijor : Emil Simon — solist : Ștefan Ruha)*; Eminesciana III *de Pascal Bentoiu*; Suita a II-a *de Dariu Popp (la Hunedoara)*. ● *Filarmonica din Iași :* Suita a II-a *de George Enescu (Dirijor : Remus Tzincoca)*; *Cantata* România vremilor înalte *de Mihai Moldovan* și Concertul pentru vioară *de Dumitru Bughici (dirijor : Emil Simon)*; *Cinci piese pentru orchestră de Sabin Pautza (dirijor : Gh. Vintilă)*. ● *Filarmonica „George Dima" din Brașov :* Hora Stacatto *de Dinicu-Vladigherov (dirijor : Ilarion Ionescu-Galați)*; Tarantella *de Marțian Negrea*, Dans simfonic *de Sergiu Sarchizov*, Rapsodia I *de George Enescu*, *Uvertura* Olteanca *de Eduard Caudella (dirijor Ilarion Ionescu-Galați)*; Postludiu la Moartea lui Avram Iancu *de Vasile Herman (primă audiție absolută — dirijor : I. Ionescu-Galați)*; ● *Filarmonica „Banatul" din Timișoara :* Ritmuri citadine *de Nicolae Beloiu (dirijor : Remus Georgescu)*; La mormîntul eroului necunoscut *de Diamandi Gheciu*; *cantata* Închinare partidului *de Nicolae Brînzeu*; *cantata* Se construiește lumea noastră *de George Draga*; Balada pentru clarinet și orchestră *de Alexandru Pașcanu (dirijor : Damian Vulpe, solist : Dumitru Sâpcu)*; Concertino *de Dinu Lipatti*. ● *Filarmonica din Ploiești* : Patru dimensiuni în timp *de Octavian Nemescu* ● *Filarmonica din Oradea :* Patru melodii pentru orchestră de Nicolae Brînduș; *Impresii din Reșița* de Walter *Mihai Klepper*. ● *Filarmonica din Arad :* Din lumea copiilor *de Achim Stoia (dirijor : Petre Oschanitzky)*; Cinci imagini pentru orchestră de cameră *de Dumitru Bughici*. ● *Filarmonica din Bacău :* Concert de jazz pentru trompetă și orchestră *de Dumitru Bughici (dirijor : Ovidiu Bălan)*; Suita pentru orchestră de Iuliu Mureșianu dirijor : Ovidiu *Bălan)*; Rapsodia Română *de Ciprian Porumbescu (dirijor : Ovidiu Bălan)*. ● *Filarmonica din Satu-Mare :* Cinci lieduri pentru voce și orchestră *de Zeno Vancea (solistă : Editha Simon, dirijor : Emil Simon)*; Trei piese pentru orchestră *de Constantin Silvestri (dirijor : Emil Simon)*; Simfonietta I *de Mihail Andricu (dirijor : Petre Oschanitzky)*. ● *Filarmonica din Sibiu :* Vîrful cu dor de Ion Hartulary Darclée (dirijor : *Grigore Iosub)*; Suita I *de George Enescu (dirijor : Ludovic Baci)*; Din cătănie *de Paul Constantinescu (dirijor : Petre Sbârcea)*. ● *Filarmonica din Tg. Mureș :* Fantezii simfonice *de Marțian Negrea (dirijor : Cristian Mandeal)*. ● *Filarmonica din Craiova :* Suita I *de George Enescu (dirijor : Teodor Costin, la București)*.

STAGIUNE DE CONCERTE ȘI RECITALURI ÎN CONSERVATOARELE DE MUZICĂ :

Conservatorul „Ciprian Porumbescu" *din București : 16 decembrie* — Seară muzicală „Franz Schubert". *Au interpretat : Victoria Bașta — vioară, Florina Cosîghian, Liliana Rădulescu — pian la patru mîini, soprana Maria Hurduc și Cvintetul alcătuit din P. Lefterescu, V. Pitulac, V. Țugui, Ion Cheptea, și Ogneanca Lefterescu; 17, 18 decembrie 1978, Concertul orchestrei anilor I și II la Ateneu (dirijor : Grigore Iosub). În program : Telemann-*Concert pentru doi corni și orchestră în mi bemol major *(Cristian Codreanu și Dorin Pătrașcu), Vivaldi* — Concertul pentru trei viori și orchestră în fa major *(soliști : Liliana Ciulei, Dana Tălpășanu și Florin Paul), Händel* — Concertul nr. 7 în si bemol major pentru orgă și orchestră *(solistă : Ursula Coponi), Mozart* — Concertul nr. 22 pentru pian și orchestră în mi bemol major *(solistă : Ina Macarie); 19 decembrie 1978, în ciclul* Serilor muzicale ale Conservatorului *au susținut microrecitaluri cornistul Nicolae Apostol, pianistul George Natsis, clarinetistul Walter Ifrim, violonistul Nicolae Tudor; 9 ianuarie 1979, din nou* Serile muzicale ale Conservatorului *cu harpista Cristina Mavrodin, cornistul Cristian Codreanu, violonistul Paul Andronache și trio-ul alcătuit din Liliana Ciulei, George Atanasiu și Carmen Mihalache; 13 ianuarie, profesorul Gheorghe Halmoș a susținut un recital de pian în ciclul de Sonate de Beethoven.*

Conservatorul „George Enescu" din Iași : în cadrul activității de integrare a învățămîntului cu practica au avut loc următoarele manifestări : la Biblioteca „Gheorghe Asachi", tenorul Constantin Cepreagă acompaniat de pianista Maria Ursescu a oferit un recital în ziua de 11 decembrie, în ciclul Compozitori români de ieri și de azi *cu lieduri de Tiberiu Brediceanu, Mihail Jora, Tudor Ciortea, Doru Popovici, Elise Popovici, Constantin Calistru. La Muzeul „M. Kogălniceanu" — medalion Sigismund Toduță (14 decembrie). Au fost ascultate dintre lucrările maestrului* Sonata pentru oboi și pian, Sonata pentru vioară și pian, Passacaglia pentru pian *în interpretarea lui A. Petrescu — oboi, St. Furtună — vioară, Melania Boțocan și M. Cosovanu — pian. La sala Studio a Conservatorului, profesorul italian Almerindo d'Amato de la Academia „Santa Cecilia" din Roma a susținut un recital de pian cuprinzînd lucrări de Martucci, Busoni, Respighi, Casella și Dallapiccola.*

SALA DE AUDIȚII A MAGAZINULUI „MUZICA" :

În perioada la care ne referim, în sala de audiții a magazinului „Muzica" a avut loc prezentarea discului de muzică ușoară al compozitorului Marius Țeicu, editat de curînd de Casa de discuri Electrecord. A urmat în continuare un recital susținut de elevii liceului de artă „George Enescu". (20 decembrie); în ziua de 10 ianuarie, flautista Carmen Niculescu a interpretat Concertul în sol major pentru flaut *de Mozart.*

PRIME AUDIȚII, PREMIERE.

Joi, 28 decembrie, la Opera Română din București, a avut loc premiera operei Conu Leonida *a compozitorului* Matei Socor, pe un libret după Ion Luca Caragiale. Spectacolul *a fost dirijat de Paul Popescu avînd în rolurile principale pe Iulia Buciuceanu (Efimița), Pompei Hărășteanu (Conu Leonida), Matilda Onofrei (Safta). Regia artistică : Hero Lupescu, decoruri și costume : Elisabeta Benedek.*

ACTIVITĂȚI MUZEALE.

Joi, 21 decembrie, la Muzeul „Theodor Aman", muzicologul Michaela Voina a vorbit în cadrul Serilor muzeale despre Culoare si muzica timpului nostru, *subiect ilustrat muzical la trombon de Alexandru Graur într-un microrecital ce a cuprins Incantație* de Alexandru Graur, Sequenza V *de Luciano Berio și fragment din* Grădina structurilor *de Aurel Stroe.* ● *Filarmonica din Timișoara a realizat în colaborare cu secția de artă a Muzeului Banatului o nouă seară muzeală înscrisă ciclului* Arta școlilor naționale. *Programul, alcătuit din lucrările corale și camerale din creația compozitorilor Ciprian Porumbescu, Eduard Caudella, Gheorghe Stephănescu, Constantin Dimitrescu și D. G. Kiriac, a urmat unei prelegeri a muzeografului Horst Helfnik, privind pictura românească pregrigoresciană.*

PREZENȚE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE

La sfîrșitul lunii decembrie, în cadrul decadei muzicii românești în Bielorusia (Minsk) Ovidiu Bălan a dirijat un concert de muzică românească : Dumitru Bughici — Dialoguri dramatice pentru flaut și orchestră de coarde; *Pascal Bentoiu* — Imagini bucureștene; *Ștefan Niculescu* — Sinfonii pentru 15 soliști *Constantin Silvestri* — Preludiu și Fuga — solist : Ghenadie Gedîlter.

În cadrul manifestărilor peste hotare organizate de Agenția Română de Impresariat Artistic semnalăm următoarele prezențe : dirijorii Nicolae Boboc în Statele Unite ale Americii; Ilarion Ionescu-Galați la Filarmonica din Gävle-Suedia; Horia Andreescu la Radioteleviziunea din Danemarca, George Vintilă La Filarmonica din Byalistok — R. P. Polonă. Victor Golescu la Filarmonica din Cpestochawa — R. P. Polonă, pianistul Valentin Gheorghiu într-un turneu în R. D. Germană, violonista Angela Gavrilă-Dieterle la Karlovi-Vary, violoncelista Alexandra Guțu în U.R.S.S.; soprana Maria Slătinaru Nistor la Teatrul din Berlin și Basel (în spectacole cu Fidelio), Liliana Pagu în Austria (spectacolul O noapte la Veneția *de Johann Strauss).*

Filatelie muzicală

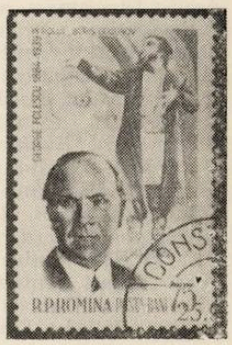
În anul 1964 (20 ianuarie), Poşta Română a emis o serie de nouă mărci poştale cu tema Figuri de seamnă din trecutul operei româneşti. *După cum ne informează* Catalogul mărcilor poştale româneşti *(1974), desenele au fost executate de S. Zainea — pe hîrtie albă, cretată, fără filigram, cu o dantelură de 13½ — tiparul executîndu-se după procedeul heliogravurii. În catalog, seria a fost înregistrată la nr. 2341—2349.*

Desenele celor nouă mărci poştale reprezintă cîteva dintre marile personalităţi ale muzicii româneşti care au contribuit la înfiinţarea şi propăşirea Operei Române. Mai întîi îl distingem pe compozitorul, profesorul şi dirijorul George Stephănescu (1843—1925), cel căruia i se recunoaşte şi calitatea de „întemeietor al Operei Române — 1885". Ne reamintim de ziua de 8 mai 1885, cînd a avut loc reprezentarea primului spectacol de operă în limba română, interpretat numai de artişti români, sub conducerea neobositului George Stephănescu ; s-a executat atunci opera Linda de Chamonix *de Donizetti. Acest fapt i-a determinat pe mulţi muzicieni români să susţină că anul 1885 trebuie considerat ca dată de naştere a Operei Române.*

În continuare, mărcile poştale ne prezintă figurile unora dintre cei mai mari cîntăreţi români, care au strălucit printr-o desăvîrşită artă a interpretării vocale în opere de valoare naţională şi internaţională : Elena Teodorini în Carmen de Bizet ; Ion Băjenaru în Petru Rareş *de Caudella ; D. Popovici-Bayreuth în* Aurul Rinului *de Wagner ; Hariclea Darclée în* Tosca *de Puccini ; George Folescu în* Boris Godunov *de Musorgski ; Jean Atanasiu în* Rigoletto *de Verdi ; Traian Grozăvescu tot în* Rigoletto *de Verdi ; N. Leonard, care a fost neîntrecut în spectacole de operetă, aici ne este prezentat ca interpret al operei* Povestirile lui Hoffmann *de Offenbach. După cum observăm din imagini, pe fiecare marcă este reprodus portretul cîntăreţului (bust), conturîndu-i-se ca fundal scena şi un moment din interpretarea rolului.*

Seria de mărci poştale cu Figuri de seamă din trecutul operei româneşti, *prin conţinut şi prezentare devine necesară tuturor celor care colecţionează mărci cu tema „muzica în filatelie".*

Titus MOISESCU



VIAȚA MUZICALĂ

Oratoriul „Pămînt dezrobit" de Gheorghe Dumitrescu

În ultima săptămînă a anului, în concertul dedicat celei de a 31-a aniversări a Proclamării Republicii, sub cupola Ateneului a răsunat impunătorul oratoriu al lui Gheorghe Dumitrescu — *Pămînt dezrobit* — frescă muzicală de proporții, pentru recitator, soliști, cor mixt și orchestră.

După *Decebal, Ion Vodă, Tudor Vladimirescu, Răscoala, Grivița noastră, Fata cu garoafe, Zorile de aur* — șirag de opere, de oratorii ce surprind momente, etape din seculara istorie a luptelor poporului român pentru libertate și independență — *Pămînt dezrobit* este un monument ridicat tuturor marilor bătălii pentru străvechi idealuri, un vibrant imn închinat istoriei poporului și eroilor săi.

Apelînd la versuri de Eminescu, Alecsandri, Bolintineanu, Coșbuc, Goga, la pagini din creația lui Alecu Russo și Nicolae Bălcescu, Gheorghe Dumitrescu conturează un pasionant tablou istoric în care regăsim luptele lui Decebal, epoca ctitorilor voevodali, chipurile lui Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul, momente din marile bătălii pentru libertate din secolul trecut, istoricul moment din 1918, cînd la Alba Iulia s-a desăvîrșit făurirea statului național unitar român.

Suverană este, de la prima la ultima pagină a oratoriului, măiestria dramaturgică a compozitorului, capacitatea de a-și făuri un libret logic, unitar, cursiv, suverană este experiența dobîndită de compozitor de-a lungul cîtorva decenii de lucru în domeniul marilor reconstituiri istorice.

Creator de mare sinceritate, Gheorghe Dumitrescu reconstituie o sinteză istorică, folosind toată gama mijloacelor de tehnică și limbaj, dobîndite în ani. Fermecătoare rămîn paginile în care compozitorul scrutează adîncurile artei folclorice sau acelea în care apelează la documentul muzical al epocii.

Evocatorul și înaripatul opus al lui Gheorghe Dumitrescu (supremă mărturie a dragostei și interesului cu care compozitorii noștri zugrăvesc în imagini pregnante și adînc expresive marea istorie a țării, zămislind lucrări la înălțimea cerințelor contemporaneității) a găsit în Mircea Cristescu, în colectivul orchestral și coral, în grupul de soliști — (Filimon Siminic, Sorin Semilian, Dan Zancu, Pompei Hărășteanu, Alina Neuhauser) în actorul Silviu Stănculescu, interpreți dăruiți și plini de ardoare.

O notă specială pentru Pompei Hărășteanu — voce de calitate și intensă putere expresivă, aducînd mereu contribuții de preț la tălmăcirea noilor lucrări românești.

În același simfonic al Filarmonicii l-am reascultat pe Dan Athanasiu, unul din tinerii care demonstrează în țară și peste hotare, (în 1978 a mai adăugat la palmaresul său de victorii în competiții muzicale internaționale Medalia de aur și Marele Premiu la Concursul de la Bordeaux), forțele pianisticii românești.

În fața unui public obișnuit cu încă neîntrecutele tălmăciri schumaniene ale lui Valentin Gheorghiu, programarea concertului marelui romantic german rămîne un act temerar. Momentele de impecabilă tehnică, naturalețea frazării, forța tensionărilor au autentificat un talent, o viziune de interes.

Remus Tzincoca

După ani, Remus Tzincoca a revenit la București, la pupitrul Orchestrei simfonice a Radiotelevisiunii. Ieșeanul crescut în atmosfera școlii dirijorale a lui Antonin Ciolan, ieșeanul adînc apropiat, în anii de după război, de Enescu, în timpul peregrinărilor sale la Paris și în diferite centre ale Americii, Remus Tzincoca rămîne atașat marilor idealuri enesciene și creația marelui nostru compozitor este permanent prezentă în concertele sale... Am reascultat astfel în cunoscute coordonate stilistice *Suita a II-a* (în urmă cu ani, R. Tzincoca prezenta cu curaj, la pupitrul aceluiași ansamblu o integrală a suitelor orchestrale enesciene). Procesul adîncirii mesajului enescian a fost vizibil de la primul atac. Resursele orchestrale au fost mai bine exploatate, liniile de legătură dintre părți bine sudate, detaliile șlefuite.

Alături de partitura enesciană, Remus Tzincoca a propus orchestrei și publicului bucureștean veșnic dornic de Beethoven, o inedită versiune a simfoniei în la major.

Studiile cu orchestra nu au înaintat probabil pînă la stadiul maximei finisări, dar magistrala stăpînire a lucrării (în orice concert, dirijorul renunța la partitură și capacitatea de comunicare cu ansamblul orchestral și publicul are cote maxime) forța de a lega compartimentele orchestrale, de a trasa liniile de legătură și-au spus cuvîntul...

Mesajul beethovenian, marile pasiuni beethoveniene au încîntat... Momentele notabile prin „personalitatea" lor : pianissimo-ul cu care a debutat Tema cu variațiuni încărcată de taină și sublimă visare, forța dezlănțuirii Finalului... Remus Tzincoca este la vîrsta marilor sale realizări, programele sale impun întotdeauna prin capacitatea de selecție și așteptăm pe bună dreptate cu interes revenirea sa (așa cum ne anunță pliantul Filarmonicii bucureștene) în această stagiune pe marea estradă a Ateneului.

Iosif SAVA

Paul Strauss

Prezent pentru întîia oară la pupitrul Filarmonicii „George Enescu", dirijorul Paul Strauss s-a înfățișat publicului bucureștean recomandat de o intensă ac-

tivitate la început de carieră, în fruntea unor orchestre americane de prestigiu, pentru a-şi muta, de 25 de ani încoace, centrul de greutate al preocupărilor sale artistice în Europa, unde a condus concerte şi spectacole de operă în stagiunile şi festivalurile din R. F. Germania, Austria, Elveţia, Belgia, Italia. Din 1967, este stabilit la Liège, ca director al orchestrei simfonice din importantul centru cultural belgian.

Primul său contact cu asistenţa de la Ateneu s-a desfăşurat pe fundalul *Simfoniei nr. 35 în Re major KV 385 („Haffner")* de Mozart. Realizarea a fost dominată de precizie, de forţă de persuasiune, dar nu în egală măsură de rafinamentul, graţia, eleganţa, care caracterizează această partitură, — la origine o creaţie cu destinaţie de serenadă-divertisment. A fost un Mozart robust, cu accente puternic marcate, pe alocuri chiar grandios, anticipînd prematur „ultima manieră" a simfonismului mozartian.

Mult mai aproape de nivelul exigenţelor s-a situat a doua lucrare înscrisă în program, *Simfonia nr. 5 în do diez minor* de Gustav Mahler, creaţie de răscruce a compozitorului, care iniţiază trilogia simfoniilor cu caracter pur instrumental, după ce în alte trei simfonii anterioare apăruseră alături de orchestră solişti vocali şi chiar corul. Nu încape îndoială că în acest opus mahlerian de maturitate, compus în miezul deceniului în care autorul a deţinut funcţia de director al Operei din Viena, se fac auzite reminiscenţe din Wagner, Bruckner, Brahms, chiar din Ceaikovski şi Richard Strauss, îmbinate cu intonaţii de muzică populară, militară şi dans. Toate aceste elemente, aparent culese întîmplător, sînt însă contopite de geniul lui Mahler în creuzetul unei viziuni personale de o puternică originalitate, deschizînd perspective nebănuite. Dirijorul care se încumetă să includă această simfonie în repertoriul său trebuie să evidenţieze cu claritate transformarea, aprofundarea şi înnobilarea pe care le-a suferit materialul de bază sub pana autorului. Este tocmai ceea ce a reuşit să realizeze Paul Strauss pe parcursul întregii lucrări, dar mai ales în furtunoasa parte secundă *(Sturmisch bewegt)*, în care diferitele episoade — predominant agitate, cu izbucniri vehemente, întrerupte de pasaje elegiace, calme — au apărut înlănţuite organic în fluenţa discursului muzical ; cu evidenţierea clară, „lizibilă", a diferitelor linii interioare ale partiturii. Impozantul *Scherzo* (partea a III-a) a beneficiat, la rîndul său, de atmosfera necesară, de evidentă factură romantică, subliniată de admirabilele intervenţii solistice ale cornului (Nicolae Dosa). A fost, în ansamblu, o execuţie concludentă pentru virtuţile dirijorale ale lui Paul Strauss, impregnate de marea tradiţie mahleriană a lui Bruno Walter şi Willem Mengelberg. Chiar dacă, din punct de vedere pur tehnic, interpretarea nu a fost fără cusur, ea a avut totuşi calităţi care îngăduie comparaţia cu versiunile consacrate ale maeştrilor artei dirijorale.

Edgar ELIAN

Premieră la Opera Română: „Conul Leonida faţă cu reacţiunea" de Matei Socor

Prezentată în cadrul celei de a doua ediţii a Festivalului naţional „Cîntarea României", recenta premieră a Operei Române răspunde unor probleme de actualitate în domeniul teatrului liric. Matei Socor, după o perioadă de elaborare precedată de amănunţite studii asupra teatrului lui Caragiale, ne oferă o lucrare exemplară. Ideea sa personală, privind textul caragialesc, fusese expusă anterior sub formă teoretică într-un studiu publicat în paginile Revistei *Muzica* şi susţinut la sesiunea ştiinţifică a Academiei de ştiinţe sociale şi politice şi a Uniunii scriitorilor, cu prilejul împlinirii a 125 de ani de la naşterea marelui scriitor. „O piesă de teatru în mai multe acte e prea lungă pentru a fi cîntată în întregime (pînă la proba contrară) — spunea Matei Socor cu acest prilej. Pe de altă parte e o sarcină deosebit de grea să tai dintr-un text de Caragiale sau să inserezi texte proprii în teatrul lui. Aceste preocupări m-au îndemnat să cercetez calităţile de libret de operă ale farsei într-un act *Conul Leonida faţă cu reacţiunea.*" Şi, după o amănunţită analizare a piesei, muzicianul conchidea : „Din cele arătate se desprind — sper — excelentele calităţi de libret ale unei capodopere a dramaturgiei aceluia care a fost şi rămîne o glorie naţională a poporului nostru".

Iată, într-adevăr, susţinută această teză prin montarea pe scena Operei Române a lucrării lui Matei Socor, care respectă cu fidelitate textul lui Caragiale, asumîndu-şi dificila misiune de a ne oferi „traducerea" sa în limbajul teatrului liric. Principiul tratării textului este cel al unei amănunţite interpretări a sensului fiecărei replici (uneori a fiecărui cuvînt), utilizîndu-se pentru aceasta marea bogăţie melodico-ritmică a muzicii noastre populare de la formule de ritmuri „aksak" la „parlando rubato", la care se adaugă o vastă experienţă în cunoaşterea muzicii vocale de operă, cu expansiuni de belcanto, sau tehnica variaţiunilor la nivelul celulelor motivice. Rezultatul nu este, bineînţeles, doar o parcurgere cîntată a textului, ci o nouă ipostază a întregii idei ce guvernează piesa, cu potenţare a efectelor psihologice şi mai subliniată conturare a personajelor. Matei Socor nu socoteşte — şi bine face — inutilă experienţa muzicală şi stilistică a lui Paul Constantinescu în întîlnirea cu teatrul caragialesc. Dar opţiunile sale, selecţia materialului sonor şi modul de înlănţuire diferă, exprimînd o altă sensibilitate, un alt procentaj de recepţionare a umorului şi de tălmăcire muzicală a lui. De aici, sentimentul că *Conul Leonida...* al lui Matei Socor se învecinează cu *Noaptea furtunoasă* a lui Paul Constantinescu, ca două creaţii ce aparţin aceleiaşi lumi (lume mult deosebită de *Năpasta* lui Drăgoi sau *Kir Ianulea* a aceluiaşi compozitor).

Montarea lui Hero Lupescu, cu tot arsenalul de efecte inventate din abundenţă de acest „neconformist" al Operei Române, respectă tot ce poate fi stil Caragiale, fără a trăda muzica. Pe aceeaşi linie, interpreţii principali pot fi socotiţi în primul rînd

buni actori ai teatrului lui „Conu Iancu", totodată rezolvîndu-şi cu expresivitate (şi inventivitate) partitura, nu lipsită de dificultăţi. Iulia Buciuceanu, o „consoartă" exemplar conturată ca gestică şi expresie, primeşte de la Pompei Hărăşteanu replicile cu un firesc plin de haz, rezervîndu-ne la acesta din urmă adevărate surprize în domeniul comediei, mai rar abordat anterior. Într-un decor pe care l-ar invidia actorii „Naţionalului" (scenograf Elisabeta Benedek). evoluţia celor doi solişti (la care se adaugă şi cea episodică a Matildei Onofrei) se bucură de o eficientă colaborare cu orchestra condusă de Paul Popescu, dirijor capabil a surprinde cu promptitudine poantele textului teatral şi muzical. Matei Socor, pornind de la realizarea unei opere pe text de Caragiale, îşi dorise probabil asemenea condiţii pentru ca munca sa să ajungă la public cu cît mai mari şanse de reuşită, ceea ce este neîndoios un merit din partea Operei Române, pentru care aprecierile trebuie de această dată să fie, fără exaltare, elogioase, dorind spectacolului o viaţă lungă, asemenea capodoperei lui Paul Constantinescu.

Gr. CONSTANTINESCU

„Conacul cu stafii" de Stanislav Moniuszko

O operă în care elementul naţional polonez, puternic şi caracteristic, demult familiar melomanilor de pretutindeni (fiind propagat la scară mondială încă de la jumătatea veacului trecut prin moştenirea componistică a unui artist de talia lui Chopin) este abil integrat într-o substanţă muzicală şi ea imediat accesibilă prin aceea că tipul ei s-a constituit datorită contribuţiilor cîtorva dintre cei mai iubiţi creatori din zona tradiţională a genului : Donizetti şi Rossini, Weber şi Verdi — o astfel de operă este din capul locului sortită să încînte publicul cel mai larg al primei noastre scene lirice. Este, probabil, dincolo de credinţa fermă în valoarea perenă (reală, de altfel) a lucrării aceluia pe care îl socotesc drept cel mai mare compozitor polonez de operă şi dincolo de nobila conştiinţă a datoriei de a o face universal cunoscută (*Conacul cu stafii* a mai fost montat la Praga şi Kiev, Viena şi Köln, Chicago şi Basel, Berna şi Ankara...), raţiunea faptului că, în cadrul colaborării bilaterale cu Opera Română din Bucureşti, artiştii Teatrului Mare din Varşovia au oferit în schimbul punerii în scenă a lui *Oedip* de George Enescu această lucrare, şi nu vreuna dintre partiturile celor care au consacrat şcoala componistică poloneză contemporană : Lutoslawski, Penderecki, Baird.

Motivaţia alegerii operei lui Moniuszko îşi dovedeşte pe deplin temeinicia şi complexitatea mult mai amplă abia acum, la capătul îndelungatului, dificilului proces de prefacere a *partiturii* în *spectacol*. Pentru că, mai întîi, se remarcă în interpretarea muzicală disponibilităţile deosebite (de altminteri binecunoscute din execuţiile repertoriului curent al Operei Române, unde această categorie stilistică de lucrări este majoritară) ale orchestrei (aici etalînd, graţie prezenţei la pupitru a dirijorului Antoni Wicherek, un plus de precizie şi fluenţă, de mobilitate şi rafinament în nuanţare), corului (condus de Stelian Olariu în spiritul unei „tradiţii a calităţii" de la care nu abdică nici un moment) şi echipei de solişti : Elena Grigorescu (cu o distincţie specială pentru limpezimea glasului şi sensibilitatea expresiei) şi Iulia Marpozan, Florin Diaconescu şi Gheorghe Crăsnaru, Iulia Buciuceanu, Emil Iuraşcu şi Marcel Angelescu, Nicolae Urziceanu şi Ioan Hvorov, Valeria Savu şi Cristian Mihăilescu.

Pentru că, apoi, mulţumită manierei în care Witold Gruca acoperă cu un desen minuţios elaborat suprafeţele orchestrale destinate divertismentelor coregrafice ale operei (culminînd cu vastul „mazur" final), spectatorul român face cunoştinţă cu fantezia şi eleganţa dansurilor folclorice poloneze.

Pentru că, tot astfel, are prilejul să admire bogăţia şi ingeniozitatea artelor vestimentaţiei şi podoabelor, armelor şi ţesăturilor, ba chiar şi arhitecturii poloneze, aşa cum se înfăţişau ele în perioada de mare înflorire situată către sfîrşitul secolului al XVII-lea — şi aceasta datorită eforturilor notabile de imaginaţie dar şi de documentare, de esenţializare dar şi de detaliere, de stilizare scenică modernă dar şi de conservare a autenticităţii modelelor originare prin care Adam Kilian reuşeşte o scenografie ce farmecă privirea şi în egală măsură informează substanţial despre o epocă şi despre un popor.

Pentru că, în sfîrşit, regia Mariei Foltyn oferă publicului noutatea (relativă, de amănunt mai mult — căci în esenţa lor se manifestă o emoţionantă constantă spirituală proprie polonezilor şi românilor) obiceiurilor străvechi şi comoditatea urmăririi fără osteneală a unei montări în care fiecare gest, fiecare mişcare, fiecare atitudine, fiecare mimică, fiecare compoziţie plastică este ştiut dintr-o experienţă anterioară de spectator şi devin, de la un punct încolo, chiar previzibile...

Artiştii polonezi au realizat deci un spectacol care le îndreptăţeşte speranţa că — aşa cum spunea dirijorul Antoni Wicherek — „şi la Bucureşti, în interpretarea reputaţilor artişti ai Operei Române, *Conacul cu stafii* de Moniuszko va fi primit cu căldură".

Luminiţa VARTOLOMEI

Lieduri româneşti în primă audiţie

Minunate au fost, sînt şi credem că vor fi şi în viitor, recitalurile de lied de la Opera Română conduse de eminentul muzicolog Alfred Hoffman !

Nu de mult am putut audia — majoritatea, în primă audiţie — mai multe cicluri de lieduri create de compozitorii noştri. Astfel, de un romantism evocator ne-a apărut suita *Itinerar dacic* — ciclu vocal de *Mansi Barberis*, pe versuri de *Dominic Stanca*, tălmăcit foarte expresiv de tenorul George Lambrache şi pianista Viorica Cojocaru-Lambrache. *Metamorfozele cerului* — ciclu de cîntece pe versuri de *Giuseppe Ungaretti* de Nicolae Coman — au atras în mod deosebit atenţia prin lirismul lor fremătător. O sinteză originală între specificul muzicii enesciene şi

al aceleia mai carnale, mai exotice a lui Olivier Messiaen, caracterizează muzica lui Nicolae Coman, care a fost convingător interpretată de soprana Cornelia Angelescu, clarinetistul Vasile Mitrea şi pianista Lavinia Tomulescu-Coman. Remarcabilul autor de lieduri Pascal Bentoiu a fost prezent prin *Incandescenţe* — 4 lieduri concepute pe versuri de *Alexandru Miran*. Inscrise pe o orbită enesciană de fază tîrzie, — ca şi liedurile sale pe versuri de Eminescu — creaţiile lui Pascal Bentoiu au fermecat prin contrastele bine detaşate, prin armonia suculentă şi dialogul foarte expresiv dintre pian şi interpretă. Se cuvine a menţiona forţa emoţională a sopranei Ioana Bentoiu, care pare a fi o reprezentantă de frunte în constelaţia de cîntăreţi ai generaţiei sale. Ea a fost acompaniată cu muzicalitate de Gheza Duma.

Două melodii de George Enescu — *Suspinul* şi *Galopul* — pe versuri de Sully Prudhomme au continuat izbutitul recital ; cu acest prilej s-au evidenţiat baritonul Eduard Tumageanian şi pianista Ştefana Fodoreanu. În încheiere ne-a impresionat — profund — acelaşi Eduard Tumageanian, interpretînd geniala *Doină* — pe versuri populare din colecţia Vasile Alecsandri — de George Enescu. Pe lîngă acest extraordinar bariton, demn continuator al lui David Ohanesian, s-au afirmat şi Eugen Popescu-Doreanu, la violă, precum şi Nicolae Popa, la violoncel.

În concluzie, concertul şi, în egală măsură, substanţialul cuvînt introductiv al lui Alfred Hoffman, pot fi apreciate în mod deosebit. A fost o manifestare în care a triumfat marea muzică, ca un gînd înalt şi limpede, ca o privire nevinovată peste munţi, într-o toamnă de aur...

Doru POPOVICI

Izvoare muzicale româneşti şi ecourile lor în veacul XX, cu mezzosoprana Martha Kessler

Ideea Marthei Kessler de a pune împreună vechi izvoare muzicale româneşti cu ecouri ale lor în secolul nostru a apărut cît se poate de temeinică. Reputata solistă a Filarmonicii „George Enescu" a dorit poate să ne ofere, prin confruntare, o imagine despre permanenţe în cadrul unui limbaj cu individualitate fermă, despre tradiţie „ca forţă vie care însufleţeşte şi informează prezentul". Această ultimă formulare, aparţinînd lui Stravinski, mi-a apărut cît se poate de limpede ascultînd antifonul semnat de compozitorul Doru Popovici, *„Destăinuiri"*, pentru voce şi cvartet de coarde ; melodia liberă, de o splendidă austeritate, născută din interferenţe de spirit bizantin, gregorian şi popular, obişnuite zonei Banatului, căpăta rezonanţe de simbol prin suprapunere peste impresiile sonore primite din cîntările lui Dimitrie Cantemir sau Domeţian Vlahul, din „Codex Vietoris" sau „Anonimus Moldavus", făcînd ca prezentul şi trecutul să se contopească într-o impresionantă clipă de trăire românească.

Trecutul a beneficiat fără îndoială în acest recital de una dintre cele mai substanţiale prezenţe, în ultima vreme, în sălile noastre de concert. Selecţia, extrem de judicioasă, a pus alături piese aproape necunoscute publicului cu altele ce şi-au cîştigat deja popularitatea. Străduinţa interpretei de a obţine o sinteză a faptului de artă muzicală cultă petrecut pe teritoriul patriei noastre începînd din secolul XV, cu întreaga varietate de date stilistice, de la arta bizantină a codexurilor muntene şi moldovene la complexa configuraţie transilvăneană s-a dovedit profitabilă auditorului. Şi de astă dată, prezenţa muzicii din „Codex Caioni" s-a detaşat, fără îndoială şi graţie interpretării : prezentate într-o variantă pentru harpă solo, momentele Caioni ni s-au înfăţişat, în tălmăcirea lui Ion Ivan Roncea, ca o suită de elegante miniaturi recreate cu rafinată măiestrie, purtînd cu gîndul la desăvîrşitele realizări grafice şi cromatice ale chenarelor de incunabule.

În afara *Antifonului* lui Doru Popovici, scris pe versurile poetei Cristina Angelescu, lucrare de mare forţă de comunicare tocmai prin simplitatea-i extremă, partea a doua, dedicată secolului nostru, a mai cuprins lucrări de Liana Şaptefraţi, Grigore Nica şi Mihaela Sturdza-Gavrilă.

„Incantaţii I" după Filotei Sîn Agăi Jipei reia principii ce şi-au dovedit valabilitatea în lucrări anterioare, Liana Saptefraţi realizînd din transformări şi suprapuneri continue ale aceluiaşi material tematic un crescendo unic ce rezistă dilatărilor şi comprimărilor la care este supus. Grigore Nica, în *Neopolichronion* pentru voce, percuţie şi grup instrumental se remarcă prin varietatea paletei coloristice ; sugestionat mai degrabă de argumentul tematic iniţial, el cedează în faţa posibilităţilor timbrale pe care le mînuieşte cu siguranţă, călăuzindu-ne pe căi apropiate simţirii noastre contemporane. Vocea devine ecoul de demult al unor fapte petrecute azi. Mihaela Sturdza-Gavrilă ne oferă cu *Paleopolifonia* pentru voce şi grup instrumental două atitudini în cadrul unui întreg precis structurat, un arc sonor în care puritatea arhaică iniţială se regăseşte întrucîtva în final, după acumulări şi transformări judicios conduse.

Iată deci că la a noua sa apariţie, prin antologia artei vocale pe care o serveşte cu remarcabilă autoritate, Martha Kessler a făcut în chip strălucit o pledoarie pentru muzica veche românească, domeniu nu îndeajuns de valorificat, ascunzînd încă numeroase comori la fel de preţioase cu cele ascultate acum.

Am admirat felul în care solista s-a integrat stilului bizantin, atît de pretenţios, dar şi capacitatea de trecere de la acesta la melodica lui Sartorius sau Honterus, la sonorităţile cerute de muzica contemporană, toate în unul şi acelaşi recital, într-o demonstraţie de înalt profesionalism.

Colaboratorii săi au fost, ca întotdeauna, artişti de ţinută şi, în afara lui Ion Ivan Roncea, se cuvine să îi numim pe Georgeta Stoleru, Voicu Vasinca, Nicolae Albulescu, Şerban Soreanu, Iosif Sava şi Cvartetul „Orfeu" compus din Eduard Popa, Marius Mocanu, Ştefan Gheorghiu şi Andrei Csaba.

Vladimir POPESCU-DEVESELU

Josef Suk — Valentin Gheorghiu

Violonistul Josef Suk este o personalitate de prim plan a vieții muzicale din Cehoslovacia. Strănepot al lui Antonin Dvorak (a cărui fiică mai mare a fost căsătorită cu compozitorul Josef Suk, bunicul artistului), el s-a afirmat ca un reprezentant de seamă al artei violonistice, întreprinzînd turnee în patru continente, atît ca solist, cît și în fruntea cunoscutului „Trio Suk".

La București, Josef Suk a susținut un interesant program de recital, secondat la pian de Valentin Gheorghiu, împreună cu care a alcătuit un cuplu deplin sudat, capabil să răspundă celor mai înalte exigențe. Muzician distins, de mare rafinament al sonorității (folosește un admirabil instrument Stradivari), Suk s-a impus de la început în **Sonata nr. 2** în La major, op. 100 de Brahms, în care a desfășurat o poezie robustă, străbătută de un discret balans interior al ritmului și al frazei, în cadrul unei concepții generale dominate de bucuria vieții, a visului și a cîntului. În Sonata nr. 10 în Sol major op. 96 de Beethoven, el a creat apoi un cuceritor climat de intimitate, o atmosferă tomnatecă, evitînd cu consecvență patetismul sau excesele de dezlănțuiri în forță.

Momentele de maxim interes artistic au fost însă prilejuite de cele două lucrări ale compozitorilor din școala națională cehă, Dvorak și Janacek. *Sonatina în Sol major, op. 100* de Dvorak, datînd din 1893, după reluarea activității autorului la Conservatorul din New York, este o lucrare destinată copiilor săi, cu prilejul sărbătoririi în familie a realizării celui de-al 100-lea opus. Datorită interpretării inspirate a lui Suk, a fost pusă în lumină cu claritate întrepătrunderea elementelor intonaționale din folclorul ceh cu cele de proveniență americană, totul învăluit într-o aură romantică, cu un lirism nostalgic în Andante și cu evidențierea ambianței de bucurie populară în Scherzo și în Allegro finale. *Sonata pentru vioară și pian* de Leos Janacek — de fapt a treia lucrare de acest fel a compozitorului, primele două fiind pierdute — a fost scrisă în 1921, imediat după terminarea operei *Katia Kabanova*. Poate sub impresia conținutului tragic al acesteia, sonata este dominată de o atmosferă stranie, cu elanuri scurte, repede frînte, cu teme sacadate și cu un final surprinzător, dînd impresia unor puncte de suspensie. În mijlocul acestei ambianțe generale, partea a doua, Balada, apare ca o oază de lirism, căreia Josef Suk i-a împrumutat caracterul unei povești de demult, depănate cu subtilă poezie.

La pian, Valentin Gheorghiu a sesizat cele mai infime inflexiuni ale violonistului oaspete, reacționînd cu promptitudine, ca un partener ideal, dar impunîndu-se și în prim plan sau țesînd un discret decor sonor. Din nou, Valentin Gheorghiu s-a vădit a fi un interpret dăruit al muzicii de cameră, pentru care pare a nutri o afinitate specială. Între cei doi muzicieni de înaltă clasă s-a stabilit o deplină înțelegere, datorită căreia întregul recital s-a desfășurat sub semnul unei superioare ținute artistice.

Edgar ELIAN

Daniil Șafran

Personalitate magnetică, Daniil Șafran te convinge de la primele sunete de viabilitatea viziunii sale interpretative chiar dacă la rece, într-o încercare de evaluare lucidă a ceea ce ai ascultat (poate că în cazul muzicii această acțiune devine absolut inutilă dacă nu și-ar propune un scop didactic), se pot formula destule obiecțiuni acestei maniere ; prea multe glissando-uri, un mod de a ataca sunetul lăsîndu-l nevibrat cea mai mare parte a desfășurării lui în schimb vibrîndu-l intens spre sfîrșit etc... (ne referim în primul rînd la *Sonata în sol minor opus 19 de* Rachmaninov, prima piesă din recital).

Dar căldura sunetului, sinceritatea expresiei, dezinvoltura cu care Șafran își impune stilul său propriu de interpretare te farmecă atunci cînd îl asculți pe viu ; este o apariție puțin teatrală dar impunătoare, cu gesturi de senior și cu o inimă fremătătoare.

La Daniil Șafran se poate vorbi de o personalitate interpretativă care o copleșește pe cea a compozitorului, nu întotdeauna însă în folosul acesteia din urmă ; muzica pe care o cîntă este parcă numai a lui, atunci se naște, și capătă o pecete inconfundabilă ce pe de o parte o singularizează iar pe de alta ne-o face mai apropiată dar nu mai familiară cum s-ar putea presupune. Este o distincție care semnifică noblețea artei lui Șafran. Am îndrăzni să mergem mai departe : existau suficiente premise sentimentale — muzica lui Rachmaninov în genere, modul însuși în care Șafran traduce instrumental anumite expresii (de care am amintit la început) — și, paradoxal, asistăm la o construcție ce devine, în timp ce se întruchipează, monumentală, fără urmă de sentimentalism, absorbiți fiind de tensiunea emoțională pe care o degajă interpretarea lui Șafran. La această izbîndă l-a ajutat în mare măsură și partenerul său Felix Gotlieb, un minunat pianist, pe cît de exact pe atît de elocvent, un artist la rîndul său.

Sonata lui César Franck capătă sub arcușul lui Șafran o tentă mai romantică chiar decît Rachmaninov — libertate mai mare a mișcărilor, contraste dinamice intens marcate, glissandi mai frecvente și mai pronunțate ; se poate spune că e vorba de un nou paradox a cărui justificare ne vine mai greu s-o găsim pe de-a-ntregul de data aceasta, chiar dacă muzica lui Franck ne-o oferă în parte.

Rezerve față de modul de interpretare al lui Daniil Șafran au fost desigur formulate înaintea noastră, uneori mai vehement, fără însă a reuși să știrbească farmecul acestui generos artist, cel puțin pentru unii. Le accepți sau nu, rămîne o chestiune personală, absolutizările în muzică sînt cel mai adesea dăunătoare însuși spiritului acesteia și înseamnă de fapt o restrîngere forțată a deschiderilor pe care le oferă. Pe deasupra, destui interpreți impun, la rîndul lor, o tiranie a gustului propriu — cu justificarea că servesc cel mai bine idealul compozitorului — care se dovedește însă în spiritul evoluției gustului publicului și atunci devine modă. Cuvîntul poate părea deplasat dar să ne aducem aminte cît de trecătoare este o anumită manieră de interpretare în mu-

zică (sau în teatru de exemplu) și cît de desuete ne par azi acelea aparținînd unor artiști celebri ce numai cu cîteva decenii în urmă erau idolii publicului. Consolarea o găsim în operă, în puterea ei de a dăinui îmbogățindu-și sensurile mereu.

Am acordat atîta spațiu părerilor de mai sus, banale desigur pentru mulți, cu unicul scop de a preîntîmpina unele păreri exclusiviste (vis à vis de interpretarea lui Șafran) — dacă nu în totul neadevărate, totuși înguste.

Șafran suscită adesea polemici — și cîteodată parcă intenționat le dă naștere — cu toate că adeziunea publicului larg față de el este foarte mare, ca să nu zicem totală ; ceea ce nu întotdeauna înseamnă votul suprem totuși, oricît de acreditată a fost această idee de-a lungul anilor.

Scriind cronica de față am sperat că cititorul care n-a fost la recital și deci nu și-a format o părere proprie, să înțeleagă că avem, la rîndul nostru, rezerve sau impresii contradictorii despre Șafran, chiar dacă îl considerăm un mare artist ; pregetînd să clarificăm mai net unele aspecte, considerăm că în multe cazuri distincțiile tranșante nu sînt cele mai apropiate de adevăr și de altfel Șafran însuși se schimbă de la o piesă la alta.

Dan SCURTULESCU

Turan-Mîrza Kamal

Recitalul de chitară clasică al americanului — de ascendență tătărească — Turan-Mîrza Kamal a confirmat interesul crescînd cu care sînt pretutindeni întîmpinate manifestările virtuozilor acestui instrument de străveche tradiție. De fapt, literatura folosită de către marii chitariști este, în bună măsură, aceea scrisă pentru lăută, instrument răspîndit în întreaga Europă cu începere din secolul al XIII-lea și ajuns la apogeu în veacurile XVI-XVIII, ca acompaniator al cîntecelor și ca basso continuo, înaintea clavecinului. În tot acest răstimp, s-a scris un volum considerabil de piese pentru lăută în Spania (Mudarra, Narvaez, Milan), Anglia (Dowland, Batchelor, Morley), Italia (Carulli, Galilei, Da Milano, Molinaro), Franța (Attaignant, Le Roy), Germania (Hassler, Neusiedler), Olanda (Sweelinck) etc. și chiar pe meleagurile noastre (Valentin Greff Bakfark). Nu trebuie uitat că și Johann Sebastian Bach a scris cîteva lucrări pentru lăută (Preludii, Suite, Fugi, grupate sub numerele BWV 995 — 1000 și 1006), după cum se cunosc piese de Vivaldi, în care se rezervă lăutei un rol concertant. Treptat, locul lăutei a fost ocupat de chitară, mai cu seamă în Spania și Italia, unde a devenit instrumentul cel mai popular în acompaniamentul pieselor folclorice, folosit cu precădere prin arpegiere, ciupire și lovire, mai rar pentru interpretarea de linii melodice. Paralel, s-a dezvoltat însă și o literatură de muzică cultă pentru chitară, ai cărei principali reprezentanți — pornind de la Vivaldi, care face trecerea de la lăută la chitară — sînt italienii Paganini și Boccherini, spaniolii Fernando Sor, Isaac Albeniz, Manuel de Falla, Cristobal Halffter, Joaquin Rodrigo, Ruiz Pipo, Emilio Pujol, mexicanul Manuel Ponce, brazilianul Heitor Villa-Lobos, cubanezul Leo Brouwer etc.

Astăzi, la dispoziția chitariștilor se află tot acest imens repertoriu de muzică scrisă pentru lăută și chitară, pentru a nu mai vorbi de numeroasele transpuneri ale unor lucrări compuse inițial pentru clavecin, harpă sau vioară. În plus, marele chitarist Narciso Yepes — demn urmaș al celebrului Andres Segovia — a dezvoltat, începînd din 1963, o chitară cu 10 corzi, în locul celor 6 tradiționale, ceea ce i-a dat solistului posibilitatea să interpreteze piese din „secolul de aur" spaniol (al XVI-lea), scrise de Antonio de Cabezon sau Luys Milan pentru „vihuela" un instrument predecesor al chitarei.

Tuturor marilor virtuozi de astăzi ai chitarei li se alătură fără îndoială tînărul — în vîrstă de 26 de ani — Turan-Mîrza Kamal. Ceea ce impresionează la artistul american este nu numai tehnica sa de mare virtuozitate, cît mai cu seamă rafinamentul cu care creează o infinitate de culori, dînd impresia că instrumentul său posedă registre timbrale diferite. Diversitatea stilistică a repertoriului abordat i-a dat posibilitatea să demonstreze stăpînirea unei aprofundate culturi de specialitate : de la preclasicul englez Daniel Batchelor, trecînd prin clasicul Fernando Sor — un contemporan al lui Beethoven —, pînă la Manuel Ponce și Regino de la Maza, compozitori din secolul XX, totul a fost cîntat cu un brio și un farmec deosebit, lejer, nuanțat, delicat în Batchelor și Sor, robust, dinamic în Ponce și Maza. Între ele, un neașteptat intermezzo din muzica lui Bach, conținînd părți (Preludiu, Menuet I și II, Giga) din *Suita nr. 4 pentru lăută*, a încîntat prin îndemînarea lui Kamal în suprapunerea liniei melodice peste armonia basilor, cu o tehnică extraordinară a mîinii stîngi.

Partea a II-a, începută cu o suită de Gaspar Sanz, maestru al barocului spaniol, a fost dedicată în continuare muzicii veacului nostru : o compoziție proprie (*Kök-Teppe VI și VIII*), transcrisă după o lucrare a artistului pentru orchestră într-o manieră deosebit de „chitaristică", un diptic al indianului american Augustin Barrios Mangore (*La Catedral*), opunînd o ambianță de calm, de reculegere, unei explozii de vitalitate, și o piesă consacrată a cubanezului Leo Brouwer, cu frecvente schimbări timbrale (*Elogio de la danza*). Focurile de artificii sonore din *Sevilla* de Albeniz au încheiat acest recital al unuia din maestrii actuali, în virtuozitate și poezie, ai chitarei clasice.

Cu o seară înainte, Turan-Mîrza Kamal a apărut și ca solist în concertul simfonic al Filarmonicii „George Enescu" dirijat de Mircea Basarab, prilej de a-i admira sobra elocință în *Concertul pentru chitară și orchestră în Re major* de Vivaldi (la origine pentru lăută), iar apoi vitalitatea și ritmica incisivă în *„Concierto de Aranjuez" pentru chitară și orchestră* de compozitorul spaniol contemporan Joaquin Rodrigo, cu vestitul său *Adagio*, în care tema de generoasă inspirație melodică oferă solistului posibilitatea de a-și demonstra bravura tehnică în variațiuni ornamentale pline de fantezie.

Edgar ELIAN

Florian Popa

Este semnificativ de constatat faptul potrivit căruia unul dintre cele mai interesante programe de recital ale stagiunii — program axat pe revelarea unor importante valori ale muzicii contemporane, l-am întîlnit cu ocazia primei apariţii bucureştene de anvergură a tînărului clarinetist Florian Popa. Este o opţiune de gust şi de valoare pe care tînărul interpret şi-o asumă cu o responsabilitate demnă de nivelul cu totul remarcabil al realizării însăşi ; şi aceasta pentru că Florian Popa ştie nu numai să aleagă ghidat de o justă intuiţie ; în egală măsură el tinde să împlinească la nivelul faptului sonor, echivalenţele sale atingînd cotele unei autenticităţi artistice absolute mai ales atunci cînd natura gîndului componistic este pătrunsă şi înţeleasă în rosturile ei cele mai intime.

Indiscutabil, ideea mare a recitalului a constituit-o configurarea valorilor componistice româneşti în contextul creaţiei actuale europene. Este ideea pe care interpretul a slujit-o cu nezdruncinată credinţă demonstrînd echivalenţele, limitele, realizările specifice. Căci nivelul unor surprinzătoare echivalenţe poate fi constatat în *Melopeea* lui Doru Popovici şi *Amour* de Stockhausen — ambele de o vădită înclinaţie lirică aşa cum, de la *Sonata* Lianei Şaptefraţi la cele două piese, *Mioritizînd,* ale lui Iancu Dumitrescu şi *Kitch N* de Nicolae Brînduş, fiecare creaţie a definit o lume aparte în interiorul căreia interpretul se găseşte confruntat cu probleme cu totul specifice ce merg pînă la nivelul unei laborioase „conlucrări" cu compozitorul în limitele ideii marcate de acesta. Aşa se întîmplă cu piesele lui Iancu Dumitrescu, astfel se defineşte teatrul instrumental imaginat de Nicolae Brînduş, lucrări ale căror versiuni ulterioare vor beneficia cu siguranţă de experienţa şi fondul aperceptiv pe care interpretul le acumulează actualmente.

Dacă în contextul creaţiei contemporane europene, prezentă în recital, *Charisma* de Iannis Xenakis a apărut drept o lucrare minoră, neinteresantă, în schimb marii clasici ai muzicii veacului nostru, Olivier Messiaen în *Abisul păsărilor* şi Alban Berg în cele *Patru piese* pentru clarinet şi pian demonstrează valoarea universală a actului lor componistic. Şi cred că nu greşesc afirmînd că tocmai în compania acestor creaţii, Florian Popa şi-a dezvăluit largile sale disponibilităţi interpretative. Mă refer în special la claritatea şi la liniştea cu care se arcuieşte fraza muzicală în piesele de Alban Berg, graţie unei viziuni practice autentice în întîmpinarea căreia Florian Popa aduce un generos fond imaginativ şi o tensiune interioară structurate logic, la nivelul unei performanţe interpretative de mare altitudine artistică.

Privit astfel, întregul recital al clarinetistului Florian Popa se recomandă drept o carte de vizită deosebit de promiţătoare pe care interpretul, sîntem convinşi, o va onora cu aceeaşi dăruire.

Dumitru AVAKIAN

Recital de sonate Victoria Başta şi Octavian Rădoi

La Sala mică a Palatului violonista Victoria Başta şi pianistul Octavian Rădoi au prezentat primul program de sonate din ciclul „Integrale în paralel, Bach — Prokofiev."

Acest prim concert al ciclului a cuprins *Sonata I în si minor B.W.V. 1014, Sonata a III-a în Mi major B.W.V. 1016* şi *Sonata a IV-a în do minor B.W. V 1017* de J. S. Bach, *Sonata nr. 1 op. 80 în fa minor* de S. Prokofiev precum şi lucrarea *Elegie* de Carmen Petra Basacopol.

Interpretarea solistei Victoria Başta s-a impus, în acest repertoriu de mare rezistenţă, prin precizie şi sobrietate, dublate de o deosebită sensibilitate muzicală.

Susţinerea în acelaşi recital a celor trei sonate de J. S. Bach a dezvăluit gîndirea unitară a interpreţilor în dialogul perfect al violinei cu pianul, în dozarea măsurată a intensităţilor, în accentuarea corectă şi subtilă a culminaţiilor contrapunctice.

Violonista Victoria Başta a reliefat cu adîncă simţire liniile melodice desfăşurate amplu în părţile *Adagio* şi *Andante* ale sonatelor, dar şi ritmicitatea susţinută a arpegiilor şi acordurilor figurate prezente concentrat în părţile *Allegro.*

Precizia interpretativă din sonatele de Bach a fost reluată în interpretarea *Sonatei nr. 1* de Serghei Prokofiev, violonista Victoria Başta şi pianistul Octavian Rădoi aducînd de această dată şi o undă uşoară de umor, nelipsită lucrărilor compozitorului sovietic. În plus, o vitalitate deosebită a demonstrat capacitatea de concentrare şi forţa interpretativă a soliştilor

Menţionăm în mod deosebit lucrarea *Elegie* a compozitoarei Carmen Petra-Basacopol, lucrare ce a avut rolul de liant în concertul Bach-Prokofiev.

Concentrată atît din punct de vedere al formei cît şi al conţinutului, *Elegia* a evidenţiat o esenţă de gîndire, cu economie de mijloace, dar cu maximă expresie. Acestui scop de prezentare a „simplei esenţe" i s-a dedicat întru totul interpretarea solistei, reuşind înţelegerea deplină şi transmiterea ei.

Considerînd o reuşită interpretativă colaborarea în recitalul de sonate prezentat publicului de violonista Victoria Başta şi pianistul Octavian Rădoi, aşteptăm cu interes programul al II-lea al ciclului „Integrale în paralel, Bach — Prokofiev" în interpretarea acelorași soliști.

Mihaela MARINESCU

După-amiezile muzicale ale tineretului

Adina Iurașcu este apreciată ca o bună cîntăreață de mai multă vreme dar adevărata revelație am avut-o ascultînd-o în rolul de extremă dificultate al Electrei din opera lui Aurel Stroe — *Orestia II* — a cărei primă audiție a avut loc de curînd. Recitalul

său de la Sala mică, în cadrul După-amiezilor muzicale, a suscitat cu atît mai mult interesul şi ne-a întregit imaginea unei remarcabile interprete. *Camera copiilor* de Musorgski, într-un registru cam înalt pentru vocea sa, i-a oferit prilejul să-şi demonstreze amploarea ambitusului, o lejeritate de soprană uneori, un timbru strălucitor şi o gamă largă de mijloace expresive, într-un cuvînt — inteligenţă artistică ce ştie să transforme un handicap într-un avantaj, dezvăluind uimitoare resurse vocale. Frumuseţea întreagă şi adevărată a glasului său am admirat-o însă în cele *Şapte cîntece spaniole* de Manuel de Falla, pasiunea iberică fiind întruchipată, cu gust şi eleganţă, printr-o frazare seducătoare, discretă şi plină de avînt totodată.

Înainte de a încheia cronica propriu-zisă am dori să facem două menţiuni : — prima, despre cele *Trei piese marocane* de Carmen Petra Basacopol (în primă audiţie), o muzică delicată, sugestivă, expresivă ; — a doua, despre acompaniamentul îngrijit, nuanţat, determinant chiar prin precizie şi plasticitate, susţinut de Gheza Duma, din ce în ce mai bun ca acompaniator.

Revenind la Adina Iurașcu remarcăm că tînăra cîntăreaţă reuşeşte pentru prima dată, după cîţiva ani de activitate solistică sporadică şi ocazională, să se impună atenţiei publicului bucureştean şi criticii muzicale autorizate. Ar fi cazul însă să subliniem că locul modest pe care-l ocupă în corul Filarmonicii „George Enescu" se potriveşte prea puţin cu aptitudinile sale ieşite din comun pentru interpretarea marilor lucrări vocal-simfonice mai ales măcar pentru simplul motiv că nu-i lasă răgazul absolut necesar pregătirii sale viitoare.

Dan SCURTULESCU

Concert de muzică contemporană românească la Societatea „Muzica"

Ideea ultimului „Dialog cu publicul" — al 19-lea în actuala formă de manifestări pe care o organizează Societatea „Muzica" — a fost, indiscutabil, aceea a prezenţei valorice a creaţiei celei mai tinere generaţii de compozitori, prezenţă juxtapusă muzicii maeştrilor deja consacraţi în viaţa de concert. Este o formulă interesantă şi ingenioasă care verifică în primul rînd aspectele de continuitate a preocupărilor componistice de la o generaţie la alta, dar — în egală măsură — problemele specifice pe care le propune fiecare nouă generaţie de creatori.

Indiscutabil, această dialectică a procesului de autodefinire, se împlineşte în mod firesc în procesul de autocunoaştere, fie în raport cu preocupările colegilor de generaţie, fie în raport cu realizările creatorilor mai vîrstnici. Iar nota de distincţie pe care trebuie să o dobîndească, în contextul în care acţionează fiecare creator, distincţie dobîndită fie prin opoziţie fie prin continuitate, trebuie să se sprijine — în orice caz — pe o atentă cunoaştere, pe o minuţioasă informaţie asupra contextului cultural artistic în care se acţionează.

În cazul concertului la care mă refer, interesantă şi, într-un anumit fel, nedumeritoare apare atitudinea componistică a doi foarte tineri creatori — Şerban Nichifor şi Vincenţiu Cristian Coban. Problema care se pune este aceea de a şti în ce măsură poziţia lor componistică este una deliberată, în ce măsură aceasta constituie rezultatul unei opţiuni şi, mai departe, dacă această alegere se definitivează în deplina conştiinţă a contextului componistic naţional actual şi a celui internaţional.

Constituie o realitate semnificativă faptul că în momentul de faţă aşa numita „avangardă" artistică se identifică în multe ţări ale Europei cu un evident fenomen de oboseală creatoare, de comodă abdicare a prospectării în favoarea unor formule compoziţionale deja văzute, deja auzite, deja „uzate", istoriceşte depăşite, dar rearanjate în noi contexte. Fenomenul „retro" atît de puternic dezbătut în publicaţiile de specialitate cît şi în presa cotidiană, nu reprezintă adesea o nevoie de comunicare în for, nu are drept temei căutarea unei accesibilităţi în vederea acestei adresări largi. O anume slăbire a tonusului creator datorată în bună parte unei nehotărîri la nivel ideatic ca şi o anume confuzie intelectuală îi determină pe creatori de talia lui Stockhausen, de exemplu, să abordeze astăzi un melodism de tentă lascivă, fapt ce nu denotă în orice caz nivelul unei comunicări de calitate artistică.

Las de o parte gîndul de a încerca, în cele anterior notate, să fac recomandări speciale celor doi atît de talentaţi compozitori, dar cred, în schimb, cu aceeaşi convingere că opţiunile lor componistice trebuie în orice caz mai clar definite. Un început de drum pe tărîm componistic nu poate fi niciodată unul comod acceptat iar nevoia unei autodefiniri atît în raport cu colegii de generaţie cît şi faţă de fenomenul componistic actual, în deplina conştiinţă a acestuia, trebuie să constituie un jalon important al propriei entităţi creatoare. În concertul la care mă refer Şerban Nichifor propune o *Schiţă pentru o barcarolă* cu subtitlul — *În căutarea melodiei pierdute*. Este un gen de muzică colaj în care formule componistice dintre cele mai diverse — de la figuraţia de tip baroc, de la tipul de frazare în cvadratură clasică, la formule de armonie romantică, invocă toate apariţia unei melodii, probabil „găsite", susţinute vocal de pianist, într-o solicitare interesantă ce dă în orice caz unitate actului interpretativ componistic. Să fie această „schiţă" doar un joc, un capriciu nostim al autorului ? Drumul evoluţiei sale ulterioare ne va lămuri, desigur.

Muzica pentru trei cvartete de coarde şi percuţie de Vincenţiu Cristian Coban este o lucrare amplă ce ocoleşte în mod premeditat şocul contactului cu materia sonoră, o lucrare ce se realizează în climatul unui simfonism cameral ce îşi trage seva din cultivarea atentă a primatului melodic ; vizibile apar, în această privinţă, anume elemente de sinteză urmărite în filiaţie enesciană dar cu o notabilă tendinţă de depăşire a acesteia. Se poate acuza o anume lipsă de economie în utilizarea resurselor a trei cvartete de coarde. În mod semnificativ cele două lucrări au fost — să zicem — preflaţate de *Beckettiana*, muzică electronică aparţinînd maestrului Aurel Stroe ; este o

creație ce continuă linia unor anterioare realizări ale autorului privind studiul raporturilor posibile între armonicele superioare ale unui sunet fundamental, sunet ce nu se aude însă. Este un exemplu salutar de consecvență creatoare, de eficientă exploatare și potențare a mijloacelor artistice.

Dumitru AVAKIAN

Societatea Muzica: dialog cu publicul

Două rațiuni mai cu seamă, ne îndeamnă spre concertele unde muzica autohtonă e citită într-un context mai larg. Întîi nevoia de a raporta creația noastră actuală, mulțime copioasă și variată, la datele literaturii universale pentru a-i recunoaște pe acest fond fizionomia specifică, feriți de riscul generalizărilor și al caracterizărilor naive. Apoi, situarea argumentată în ierarhia valorilor mondiale și a personalităților individuale și a ansamblului pe care obișnuim a-l numi școala românească de compoziție.

Pentru împlinirea primului deziderat, informația este sporadică încă și destul de unilaterală generic. Confruntarea cu muzica românească ar înlesni desigur evaluarea spiritului național în devenirile filonului nostru cult, nu doar prin încercarea de a-l raporta la folclor, ci, poate, mai concludent, aflîndu-i și alt șir de virtuți particulare.

Pentru satisfacerea celui de-al doilea interes mai ajunge uneori și cîte un concert, cu condiția substanțialei cuprinderi a literaturii de referință.

Iată pentru ce, cel de-al 20-lea dialog cu publicul al societății „Muzica", condus cu remarcabil tact de compozitorul Doru Popovici în studioul T 8 al Radioteleviziunii, a fost nu numai o reușită în deplina putere a cuvîntului, dar și unul din exemplele de urmat. *Sonata a 3-a* pentru pian a lui Pierre Boulez și *Psappha* (1977) de Iannis Xenakis au creat un anturaj de prestigiu pentru evoluția programului românesc. Prin valoarea de primă importanță a amblelor și prin interpretarea ce nu poate primi alt calificativ decît excepțională, concertul și-a atins țelul amintit. În *Sonata* lui Boulez, sau mai precis în ampla parte a treia executată, cu titlul *Oglinzi*, Șerban Soreanu s-a confirmat a aparține tipului de artist reflexiv, dispunînd de inepuizabile resurse în nuanțarea informației care trebuie neapărat aci să abunde în sugestii, trimiteri, aluzii și imprevizibile corelări, spre a cuprinde cît mai multă istorie și o vastă geografie a muzicii. Vocația pianistului Șerban Soreanu este aceea de a fi un difuzor de cultură în excelente condiții. Iar în compoziția pentru un percuționist a lui Xenakis, încă studentul Mircea Gheorghe Ardeleanu a reușit să demonstreze publicului românesc, după performanța de la Darmstadt, de ce compozitorul însuși l-a selecționat ca interpret, între mulți alții din lumea largă. Pentru a realiza o simfonie numai din percuție, răspunderea demersului trebuie împărțită în părți egale între compozitor și interpret. Apoi, muzica la percuție nu se poate lipsi de spectacol, un spectacol al surprizei continue, în care mai cu seamă interpretul să nu-și trădeze prin gest, nici măcar cu vreo privire pasul ce va urma. În fine, tensiunea piesei *Psappha* vine din precizia micronică a ritmului aksak, și acesta impecabil înțeles și ținut de românul Mircea Gheorghe Ardeleanu. El a încarnat pe artistul complet, de imens talent, artist atît de necesar acum la noi și în materie de percuție.

În ce privește compoziția românească, e foarte semnificativ că au putut ține ponderea acestui program greu lucrări purtînd semnături intrate relativ recent, sau chiar în premieră absolută, cum vom vedea, pe lista compozitorilor, ceea ce a ilustrat din nou vitalitatea școlii autohtone. Meritul pieselor este că au reușit fiecare să facă auzită o voce distinctă, capabilă să lărgească în continuare conținutul de originalitate al compoziției românești. Talentul indiscutabil al lui Șerban Nichifor ne-a dat satisfacție pe planul unui teatru instrumental unde oricînd lucrurile pot aluneca spre facil, cu atît mai mult cu cît acest tînăr se simte ispitit să practice o accesibilitate imediată. Dar nu. În *Dionysies I—II* cursele halucinante ale clarinetistului între pupitre, emisia lui exaltată, dialogul ce a urmat pe sunete rupte din trombon și percuție, ori cîntat cu vocea, fluierat, șoptit între aceleași personaje, veneau cu o motivație trainică, conțineau darul de a comunica fiorii unor străvechi rituale petrecute pe acest pămînt. Gestul muzical, redus la elemente puține, a fost mereu bine găsit, de fiecare dată în acord cu acțiunea. Trio-ul alcătuit din Florian Popa (clarinet), Alexandru Graur (trombon) și Mircea Gheorghe Ardeleanu (percuție), reunind trei personalități artistice de mare vigoare, a creat o versiune exemplară a acestei partituri.

Colaje de Liana Șaptefrați a pus în evidență puterea de adaptare a autoarei la imaginea convențională pe care o conturează mediul instrumental ales. Cvintetul de alămuri ar fi reprezentat aci coralul răspicat în sonorități masive. Dar datele românești ale tradiției au dezvoltat cu precădere la alămuri farsa imensă. Compozitoarea a avut deci de optat între expresionismul înfierbîntat al lui Paul Constantinescu și sarcasmul rece de tip rogalskian, acesta din urmă devenind de fapt imaginea dominantă în *Colaje*. Ceea ce, pentru o clipă, se prezentase sub respectabila înfățișare a unui cantus firmus preclasic, devine o ilariantă bacanală pe motive populare. Aplicația autoarei pentru lucrul de amănunt a dat lustru compoziției. Elementul determinant în geneza *Colajelor* ca și pentru întreaga literatură din ultimul deceniu pentru cvintet de alămuri, a fost sîrguința și valoarea ansamblului „Armonia", dedicatara lucrării, care și la această execuție s-a întrecut pe sine.

În sfîrșit, concertul societății „Muzica" a promovat pe merit un alt tînăr compozitor, Fred Popovici, nume știut pînă acum în muzicologie. Ale sale *Secvențe* pentru coarde s-ar pierde în mulțimea compozițiilor făcute pe formule de textură, dacă nu ar fi intervenit aci un rafinament deosebit la colorarea punctelor și a liniilor. Rațiunea aceasta totuși nu ar fi fost suficientă pentru a da identitatea pe care ne-a comunicat-o piesa. Promițător în **Secvențe** este desenul melodic abia perceptibil ce se insinuează

înlăuntrul pastei de culoare, discreția sa fiind în raport invers cu eficiența și prospețimea imaginii. Gestul minim a fost probabil îndelung chibzuit. Diminuarea cantității de atacuri pe secundă decide la un moment dat trecerea acelorași trepte, relativ puține, din sfera texturii în cea a monodiei acompaniate, de pildă, o bicordie sugerînd cîntecul de leagăn. Capacitatea de esențializare rămîne forța acestei compoziții, atunci cînd jocul simplității nu devine ostentație, ca în secvența cu game. Virtuozitatea realizării unui discurs complex și variat compus din minime elemente și această promițătoare intersecție între textură și desen pe care o stăpînește, obligă acum desigur pe Fred Popovici să stea ferm în arena compoziției. Interpretarea piesei s-a ridicat, prin muzicalitate și coerență, la cea mai bună performanță de pînă acum a formației de cameră „Orfeu", inițiată și condusă de inimosul dirijor Radu Cozărescu.

Primind ajutorul generos al Radioteleviziunii, dialogurile cu publicul ale societății „Muzica" au pătruns pe un teritoriu cu posibilități de înfăptuire mult sporite. Se cuvine ca această inițiativă, datorată compozitorului Doru Popovici, sprijinit cu înțelegere de conducătorul artistic al programelor, dirijorul Iosif Conta, și directorul Grigore Săndulescu, să devină o acțiune continuă.

Radu STAN

„Poveste din cartierul de vest" de Leonard Bernstein

Aruncînd o privire retrospectivă asupra evoluției „musical"-ului american (de fapt „musical play" = teatru muzical) constatăm că data nașterii sale coincide cu aceea a operetei europene, către mijlocul veacului trecut. Cu timpul, asupra genului s-au exercitat cele mai diverse influențe, cu rezultatul că definirea lui ar implica referiri la operă, operetă, singspiel, revistă, balet, cabaret, varieteu, totul impregnat cu o puternică tentă a muzicii de jazz. În cele mai izbutite creații, aceste elemente eterogene au fost aduse la un numitor comun dramaturgic, în timp ce ariile, duetele, ansamblurile, dansurile nu apar ca „numere" introduse din afara acțiunii, ci decurg în mod firesc din acțiunea însăși, devenind uneori chiar momente culminante ale dramaturgiei. În plus, musicalul modern nu mai recurge în exclusivitate la librete cu caracter vesel-distractiv, ci folosește o tematică apropiată de realitatea vieții, care îmbină organic veselia cu tristețea, tensiunea cu relaxarea. Un astfel de muzical, corespunzînd unor înalte exigențe, este fără îndoială Poveste din cartierul de vest (West Side Story) de Leonard Bernstein.

Leonard Bernstein este înainte de toate vestitul șef de orchestră, al cărui debut în 1943 la Filarmonica din New York, cînd abia împlinise 25 de ani — înlocuind pe Bruno Walter, devenit indisponibil în ultimul moment — a marcat începutul unei cariere dirijorale meteorice. El este însă, în același timp, un remarcabil pianist, un muzicolog de renume, un profesor universitar solicitat de studenții de pretutindeni, o personalitate a Televiziunii. Întreaga sa activitate s-a împletit totodată cu munca de creație componistică, din care au rezultat simfonii, lucrări concertante, ballete etc., iar începînd din anul imediat următor debutului său dirijoral, patru musicaluri : *On the town* — 1944, *Wonderful town* — 1951, *Candide* — 1956 și *West Side Story* — 1957. În această din urmă lucrare a sa, pornind de la nemuritoarea poveste shakespeareană a celor doi îndrăgostiți din Verona, Romeo și Julieta, ajungem în plin secol XX, într-o suburbie newyorkeză sordidă, în care îndrăgostiții sînt americanul Tony și portoricana Maria, tineri aparținînd unor bande rivale, care se dușmănesc de moarte, împinși de absurde prejudecăți rasiale. Pe parcursul acțiunii apar arii *(Maria)* și duete *(Tonight)* pline de un lirism delicat dar și ansambluri de mare amploare, pătrunse deopotrivă de o veselie debordantă și de intenții satirice declarate *(America, Gee Officer Krupke)* sau momente coregrafice care prilejuiesc culminații ale acțiunii *(Cool, Somewhere)*. Posibilitățile îmbinării bunei dispoziții cu ura fanatică, a dragostei sincere cu forța brutală într-un tot dramaturgic unitar încadrat în genul unui teatru muzical popular, — iată ce a urmărit să sondeze și ce a realizat cu un succes evident Leonard Bernstein în *Poveste din cartierul de vest.*

Montarea unui spectacol de asemenea complexitate reprezintă o sarcină dintre cele mai dificile pentru orice regizor. George Zaharescu a rezolvat cu măiestrie această sarcină în montarea de la Teatrul de Operetă, creînd un spectacol plin de dinamism, cu o concepție modernă de teatru muzical. O contribuție substanțială la această realizare de prestigiu a adus-o maestra de balet Mihaela Atanasiu, creatoarea unei coregrafii de mare forță expresivă, care pretinde din partea corpului de dansatori însușiri de virtuozitate colectivă. Sînt de apreciat și decorurile funcționale, stilizate cu gust, ale scenografei Hristofenia Cazacu, prezentînd cadre sugestive, uneori pline de poezie. Eforturi demne de relevat au depus corul (pregătit de Florin Sămărescu) și orchestra (dirijată cu autoritate de Liviu Cavassi), ambele colective fiind confruntate cu o partitură componistică de superioară ținută, în care abundă dificultăți tehnice și ritmice de tot felul. Soliștii s-au străduit, la rîndul lor, să facă față cerințelor unui stil muzical și ale unei maniere regizorale cu care nu au fost familiarizați. S-a remarcat tenorul Alexandru Ioniță (Tony), tînăr cîntăreț cu o frumoasă înzestrare vocală și scenică, în timp ce partenera sa, Constanța Cîmpeanu s-a aclimatizat mai greu cu natura specifică a rolului acestei Juliete moderne. Dintre ceilalți interpreți, Valli Niculescu a realizat o creație meritorie în rolul Anita, iar în alte roluri, Emil Pinghireac (Schrank), Nelu Marinescu (Doc), Eugen Savopol (Riff), George Niculescu (Bernardo) etc. au adus cu toții entuziasmul unui ansamblu aflat pe drumul unei promițătoare ascensiuni valorice.

Edgar ELIAN

Concertul vocal-simfonic al muzicii reprezentative a armatei

A revenit muzicii reprezentative a armatei frumoasa sarcină de a încheia seria bogată a manifestărilor muzicale ale anului 1978, prin concertul vocal-simfonic prezentat la Ateneul Român, în seara zilei de 27 decembrie. Aflat pe agenda celei de a doua ediții a Festivalului Național „Cîntarea României" și organizat de către Inspectoratul general al muzicilor militare în colaborare cu Uniunea compozitorilor, concertul a constituit rodul conlucrării celor două instituții pe linia inițiativelor, strădaniilor și activității fanfarelor militare. În același timp, el a constituit un fericit prilej de avizare a publicului iubitor al genului asupra unora dintre cele mai recente creații, cu orientarea și preocupările artistice ale compozitorilor în acest domeniu.

Frogramul concertului a fost alcătuit exclusiv din lucrări românești contemporane, cuprinzînd două capitole distincte : creații specifice de fanfară și lucrări vocal-simfonice cu acompaniament de fanfară.

Dintre creațiile proprii genului, ce s-au impus atît prin conținutul cît și maniera realizării lor componistice s-au remarcat cu prioritate *Uvertura festivă — „1918"* de Savel Horceag — lucrare distinsă cu Premiul Uniunii compozitorilor pe anul 1978 și dedicată sărbătoririi a 60 de ani de la realizarea mărețului act al formării statului național unitar român ; lucrarea *Plaiuri românești* de Ion Chioreanu — dedicată aceluiași eveniment — creație rapsodică de amplă respirație în care compozitorul a valorificat cu măiestrie valențele melosului popular românesc ; tripticul simfonic al lui Walter Klepper *Imagini din viața ostășească* — excelînd prin originalitatea mijloacelor de expresie,ineditul coloritului orchestral, claritatea formei și puterea de sugestie, precum și divertismentul concertant *Trompetistul* de Aurel Popa care s-a bucurat de excelenta interpretare a lui Iancu Văduva — lucrare care de asemenea a fost distinsă cu premiul Uniunii compozitorilor pe anul 1978.

Alături de aceste creații, în programul concertului au mai figurat și două lucrări aparținînd genului simfonic, lucrări care prin varianta realizată pentru structura sonoră a fanfarei au căpătat un plus de sonoritate și strălucire, cîștigînd în planul expresiei, fapt care a determinat o permanență statornică în repertoriul fanfarelor. Este vorba de prima parte din *Sinfonietta* de Ion Dumitrescu și rapsodia *Înfrățire* de Paul Constantinescu.

Un alt capitol important și mai cu seamă interesant sub raportul creației voce-ansamblu de suflători, l-a constituit partea vocal-simfonică. În deschiderea concertului a figurat o amplă suită de cîntece patriotice și ostășești, selecționate din lucrările concursului de cîntece ostășești „Te apăr și te cînt, patria mea", interpretată de corul elevilor Școlii militare de muzică acompaniat de formația de fanfară. Aceasta a cuprins cîntecele : *Trec ostașii în defilare* de Laurențiu Profeta, *Infanteria* de Radu Șerban, *Marșul aviatorilor* de Mișu Ianicu, *Asta numai noi o știm* de Gheorghe Drăghia, *Marinarii* de Temistocle Popa, *Grăniceri de veghe la hotar* de Constantin Radu, *Românie, Românie* de Henry Mălineanu și *Supremul comandant* de Dinu Stelian, lucrări care s-au impus prin frumusețea lor în repertoriul coral ostășesc.

În încheierea concertului a fost prezentat poemul vocal-simfonic pentru cor bărbătesc, soliști și fanfară simfonică *Slăvită fii, patria mea* de Dumitru Eremia. Bucurîndu-se de aportul reputatei formații corale a Ansamblului „Doina" al Armatei și al unui valoros cvartet de soliști alcătuit din Cornel Stavru, Veronica Ionescu, Pompei Hărășteanu și Ion Nicolau, poemul a constituit o emoționantă realizare artistică.

Sub conducerea muzicală a colonelului Emilian Ursu fanfara a demonstrat și cu această ocazie valențe superioare de ansamblu cu deosebite posibilități expresive, un ridicat nivel artistic al interpretării, finețe în montare și un ridicat nivel tehnic, atingînd cote înalte de virtuozitate artistică. Meritorie se înscrie, în cadrul acestui concert, ideea prezentării programului muzical sub bagheta mai multor dirijori. Astfel, alături de colonelul Emilian Ursu, au făcut dovada unor frumoase aptitudini dirijorale colonelul Horia Ardeleanu, locotenent-colonel Constantin Costoiu și locotenentul-major Crișan Pîrîu. Fără îndoială că un merit aparte în instruirea și prezentarea celor două coruri, cel al Ansamblului artistic „Doina" al armatei și respectiv al Școlii militare de muzică, l-au avut cei doi maeștri de cor : Gheorghe Popescu și Ion Golcea.

Aflat și sub semnul unei impecabile organizări și prezentări scenice și realizat la un nivel interpretativ ridicat, concertul Muzicii reprezentative a armatei poate fi socotit ca una dintre cele mai alese manifestări muzicale ale anului 1978.

Ion PELEARCĂ

DIN TARĂ

CRAIOVA

Devenit tradiţional, festivalul „Craiova muzicală", ajuns anul acesta la a 7-a ediţie, se înscrie, fără îndoială, între cele mai interesante şi valoroase acţiuni organizate de instituţiile profesioniste de concerte şi spectacole ale ţării. Organizat sub egida Comitetului de cultură şi educaţie socialistă al judeţului Dolj, de către Filarmonica „Oltenia", festivalul s-a desfăşurat între 18—25 noiembrie.

Atît concertul inaugural condus de remarcabilul dirijor craiovean Teodor Costin, cît şi cel de închidere a festivalului au revenit orchestrei simfonice a Filarmonicii „Oltenia", formaţie ce s-a dovedit în atîtea rînduri capabilă de performanţa interpretativă de clasă. Aşadar, sîmbătă 18 noiembrie, a avut loc primul concert, în program figurînd poemul simfonic *Pintea Viteazul* de Liviu Glodeanu, *Concertul în mi minor pentru vioară şi orchestră* de Mendelssohn-Bartholdy şi monumentala *Simfonie* a V-a de Şostakovici. Încărcată de frumoase efecte coloristice, realizate prin combinarea eficientă a unor timbre instrumentale, partitura lui Liviu Glodeanu permite o serie de puneri în valoare cum ar fi compartimentul percuţiei, care a excelat în precizie ritmică şi în echilibrul sonor păstrat de-a lungul întregii desfăşurări a piesei.

Liliana Ciulei, o constantă şi îndrăgită prezenţă pe podiumul filarmonicii craiovene, a tălmăcit una dintre lucrările de mare popularitate ale repertoriului violonistic : concertul de Mendelssohn-Bartholdy, reuşind să parcurgă cu dezinvoltură întreaga problematică impusă de partitură. A cîntat cu rară muzicalitate, identificîndu-se cu atmosfera romantică. Frumoasele aprecieri de care se bucură în lumea noastră muzicală atestă o dată în plus, valoarea deosebită, talentul de excepţie ale tinerei violoniste.

Simfonia a V-a de Şostakovici ne-a relevat în Teodor Costin un artizan şi totodată un melodist de marcă. Orchestra în accepţiunea sa este un imens instrument, fidel intenţiilor sale interpretative. Vădind o concepţie clară asupra opusului, Teodor Costin acordă fiecărei teme relieful impus de sonoritatea globală a momentului, de tensiunea lăuntrică a frazei muzicale. Dirijînd simfonia, Teodor Costin şi-a dezvăluit dimensiunea reală a talentului său şi a capacităţii sale creatoare.

În a doua zi, duminică 19 noiembrie, festivalul a înregistrat prezenţa cunoscutei orchestre de cameră „Bucureşti" condusă de violonistul Ion Voicu, artist al poporului. Formată din instrumentişti de elită, formaţia a impresionat prin acurateţe, dezinvoltură, echilibru sonor, omogenitate, stil. De la concertul de Vivaldi susţinut solistic de cvartetul alcătuit din Ion Voicu, Varujan Cozighian, Mădălin Voicu şi Virgil Simonis, la concertul *Iarna* din ciclul *Anotimpurile* de acelaşi compozitor, tălmăcit cu măiestria lui Ion Voicu, de la *Intermezzo*-ul lui Enescu şi *Introducere, Arie şi Presto* de Benedetto Marcello, la celebra *Simfonie a V-a* de Schubert, muzicienii bucureşteni şi-au dezvăluit întreaga gamă a posibilităţilor interpretative. Maestrul Ion Voicu s-a dovedit şi un inteligent mînuitor al baghetei, semnînd conducerea artistică a întregii seri.

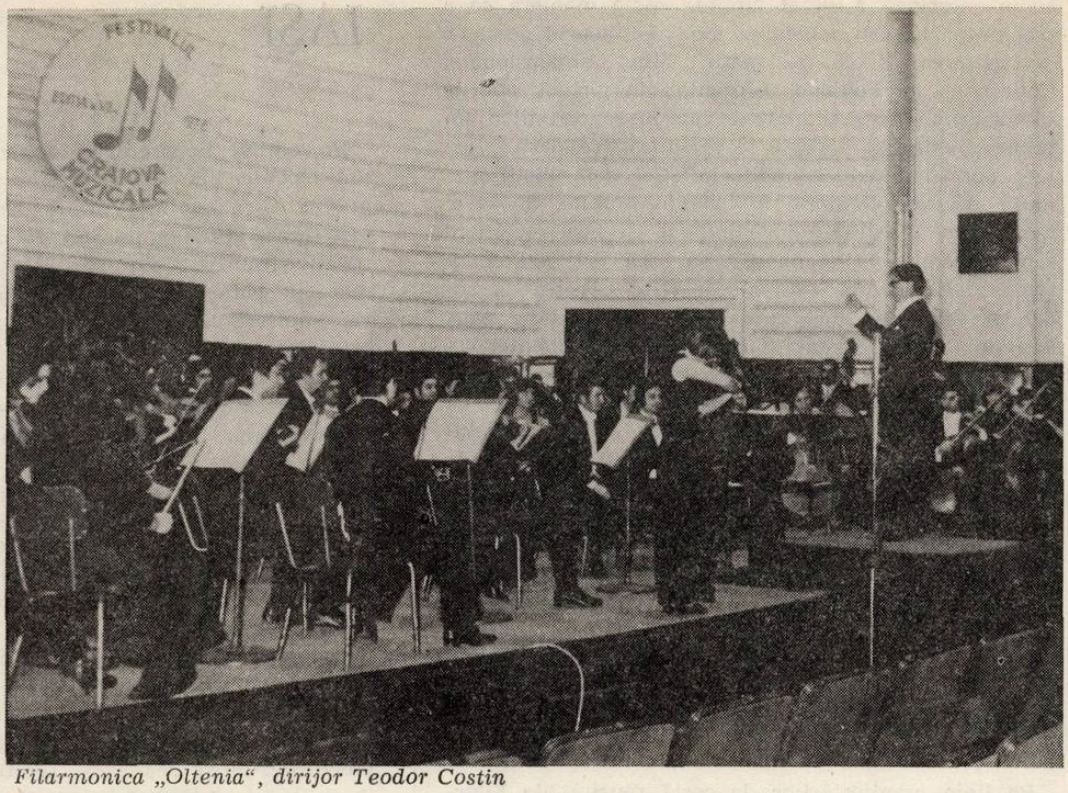
Ziua de luni 20 noiembrie a fost dedicată Teatrului liric din Craiova, care a oferit spectacolul cu opera *Traviata* de Verdi avîndu-i în rolurile principale pe soprana Antonia Kowtunow, din Polonia, în rolul Violettei, pe baritonul Nicu Urziceanu de la Opera Română din Bucureşti în Germont şi pe tenorul Constantin Ene în Alfredo. Soprana poloneză a emoţionat printr-un joc de scenă plin de farmec, prin inteligenţa cu care ştie să-şi conducă vocea. Nicu Urziceanu şi-a dovedit măsura adevărată a zestrei sale vocale, printr-o evoluţie de zile mari. Tenorul craiovean Constantin Ene a ţinut pasul impus de remarcabilii săi parteneri realizînd o evoluţie de bun gust artistic. Într-adevăr n-am avut ce regreta, pentru că întreaga echipă a onorat aşteptările. Orchestra a sunat excelent, corul (dirijor Alexandru Racu) de asemenea, ansamblul de balet a colorat plăcut întregul spectacol. Conducerea muzicală a fost semnată de Marian Didu, care a dirijat cu simţ artistic elevat.

Într-o manifestare mai puţin obişnuită în viaţa noastră muzicală s-a constituit recitalul la două piane. Marţi 21 noiembrie cuplul spaniol Angeles Renteria şi Jacinto Matute ne-a propus un program alcătuit din piese dedicate special perechii pianistice. Impresionează în cîntul lor sonoritatea individuală ca şi fuziunea celor două planuri instrumentale într-un tot unitar şi bine închegat. Ei cuceresc prin modul raţional şi totodată afectiv în care abordează lucrările, prin felul în care realizează o splendidă comunicare, atît în planul dialogat al discursului cît mai ales în ceea ce priveşte stilul fiecărei partituri.

De mare „priză" la public s-a bucurat recitalul violonistului Mihai Constantinescu, prezentat miercuri 22 noiembrie.

Într-un program integral A. Vivaldi am ascultat cinci sonate (mai puţin cunoscute, dacă nu chiar necîntate deloc la noi) ; Mihai Constantinescu a făcut dovada înaltelor virtuţi interpretative care i-au conferit de multă vreme rolul însemnat pe care îl reprezintă în viaţa noastră muzicală. Muzica marelui

Angeles Renteria şi Jacinto Matute



Filarmonica „Oltenia", dirijor Teodor Costin
Solistă Liliana Ciulei.

compozitor italian, de la a cărui naștere se împlinesc anul acesta trei secole, îi convine de minune violonistului. Interpretarea lui Mihai Constantinescu pune în lumină un joc permanent al discreției sonore și virtuozității, un sens bine conceput al dinamicii, al nuanțelor. La pian Ivonne Dumitrescu-Frankenfeld a respectat întru totul echilibrul sonor, evoluînd fără ostentație, fără asperități.

La Muzeul de artă, joi 23 noiembrie, a fost prezent cvartetul ieșean „Voces contemporanae", laureat al concursurilor internaționale de la Colmar, Bordeaux și al festivalului național „Cîntarea României". Cîntînd pentru prima dată la Craiova, cvartetul alcătuit din remarcabilii instrumentiști Bujor Prelipcean, vioara I, Anton Diaconu, vioara a II-a, Gheorghe Haag, violă și Dan Prelipcean, violoncel, cadre didactice ale conservatorului „George Enescu", este fără îndoială o echipă de mari resurse artistice. Ei au convins prin precizia execuției, claritatea în pasajele repezi, printr-un acordaj ce vizează în fiecare moment perfecțiunea. Lucrarea tînărului compozitor ieșean Sabin Pautza a cunoscut o execuție impecabilă. *Jocurile* acestuia au captivat datorită bogăției de ritmuri, de culori și efecte, datorită iscusinței cu care interpreții au știut să pună în valoare o scriitură pe cît de dificilă, pe atît de surprinzătoare. *Cvartetul op 17 nr. 2* de Bartok și apoi *Cvartetul nr. 7* de Wilhelm G. Berger, au găsit în formația „Voces" interpreți care cunosc foarte bine tainele cîntatului în cvartet, ceea ce face ca execuția lor să fie de o precizie și de o minuție îndelung elaborată, de o autenticitate indiscutabilă.

În aceeași seară, sala filarmonicii a găzduit concertul unui grup de interpreți din Portugalia, concert prezentat în cadrul „Decadei muzicii portugheze" în țara noastră. A fost în întregul său o seară deosebit de frumoasă. După ce în partea întîi am aplaudat virtuozitatea și talentul unui mare chitarist — Carlos Paredes, în a doua parte, interpretul de fado Filipe Duarte a adus cu el frumusețea cîntecului popular portughez. Programul oferit a fost de un farmec aparte, specific spiritualității unui popor ce știe să-și exprime sentimentele într-un mod atît de simplu și direct prin cîntec.

Ziua de 24 noiembrie a fost dedicată jubileului corului Filarmonicii „Oltenia" la două decenii și jumătate de existență. Prefațat de alocuțiuni aniversare rostite de tovarășul Constantin Drăgoescu, președintele Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al județului Dolj, dirijorul Teodor Costin, directorul Filarmonicii craiovene, compozitorul și muzicologul Doru Popovici și dirijorul corului craiovean, Alexandru Racu, concertul s-a constituit într-o elocventă demonstrație a posibilităților interpretative acumulate de-a lungul anilor. Programul propus a fost structurat pe o diversitate stilistică evidentă. Interpretarea lui Alexandru Racu, care îndrumă de aproape două decenii acest cor, este de mare precizie, fiecare amănunt este finisat cu mare atenție, fiecare creștere sonoră este prezentată cu migală. În momente de vîrf ale serii s-au constituit, fără îndoială, *Miorița de* Paul Constantinescu, *Variațiunile pe tema Chindiei* de Alexandru Pașcanu și inspirata compoziție a lui Doru Popovici *Limba noastră.*

Închiderea festivalului craiovean a revenit orchestrei simfonice a Filarmonicii „Oltenia", avîndu-l la pupitru pe dirijorul Hans Kast din R. F. Germania. În program : Enescu — *Rapsodia I,* Poulenc — *Concertul pentru două piane și orchestră* și Beethoven-*Simfonia a III-a „Eroica".* Dirijorul oaspete a purtat substanța muzicală cu harul marilor șefi de orchestră, a construit discursuri sonore viabile. Prima rap-

sodie enesciană a sunat amplu, într-o manieră ce a pus pe prim plan reliefarea melodiei, zborul acesteia, desfășurarea largă, pe spații bine dimensionate. Concertul de Poulenc, prezentat în primă audiție la Craiova, este mai mult un joc al sonorităților, un tablou pictural umoristic, o piesă ce are destul farmec pentru a seduce auditoriul. Cei doi soliști, spaniolii Angeles Renteria și Jacinto Matute, au colorat plăcut discursul, dovedindu-se aceiași muzicieni serioși, competenți care știu să facă artă cu devotament și pasiune. *Simfonia a III-a „Eroica"* a sunat în versiunea lui Hans Kast foarte bine pusă la punct. El a insistat mai mult asupra fluenței sonore, asupra problemelor vizînd vibrația trăirilor poetice cele mai elevate. Sonoritatea orchestrei a condus imaginația ansamblului spre zonele succesiunilor neforțate. Oaspetele s-a dovedit un șef de orchestră de puternică amprentă personală, care știe să promoveze frumosul cu deosebit har.

Se cuvine a lăuda și felicita pe organizatori, respectiv Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al județului Dolj și Filarmonica „Oltenia".

Gheorghe FABIAN

Tineri interpreți

Pe linia manifestărilor de certă reușită ale Filarmonicii craiovene se înscrie și recitalul prezentat de curînd de două tinere interprete ce se afirmă tot mai mult în viața noastră muzicală. Este vorba de violonista Ștefana Țițeica, nu demult reîntoarsă în țară după studiile pe care le-a urmat timp de 6 ani la Conservatorul „Piotr Ilici Ceaikovski" din Moscova, și pianista Carmina Sârbu, profesoară la liceul de artă „George Enescu" din Capitală.

Ștefana Țițeica, ca de altfel și colaboratoarea ei, în tot ceea ce a întreprins de-a lungul întregii seri, ne-a întărit părerea potrivit căreia ea acordă importanță deosebită în primul rînd expresiei textului muzical abordat, slujindu-l cu pasiune și dăruire. Ceea ce caracterizează cîntul violonistei este căldura, lirismul, sinceritatea cu care știe să înnobileze fiecare frază, fiecare unduire melodică.

Sonata în La major de Tartini ca și *Sonata în sol minor* de Bach au păstrat un fericit echilibru intonațional, o simetrie de cel mai bun gust.

Lucrarea lui Doru Popovici, intitulată *Muzică solemnă*, și-a recăpătat, în interpretarea Ștefanei Țițeica și Carminei Sârbu, întreaga încărcătură emoțională, ce vizează o complexitate de probleme, de idei și sentimente.

În *Sonata Primăverii* de Beethoven am admirat deopotrivă precizia și eleganța frazării, subtilitatea în reliefarea nefortuită a nuanțelor, pentru ca în brianta Rapsodie *„Tzigane"* de Ravel, interpretele să-și dovedească verva expresivă, agilitatea tehnică, încheind această frumoasă seară de muzică, acest veritabil spectacol artistic, într-un crescendo interpretativ demn de remarcat. De aceea merită să laud modul în care Ștefana Țițeica și Carmina Sârbu știu să slujească muzica, să i se dedice cu pasiunea și devotamentul proprii doar celor talentați.

Gh. F.

IAȘI

Prezentînd în premieră *Faust* de Gounod colectivul Operei din Iași a avut un strălucit succes de public. Cu siguranță, faptul se explică, mai întîi, prin accesibilitatea muzicii pe care compozitorul romantic francez a înzestrat-o cu simplitatea și frumusețea cîntecelor de largă circulație ; apoi atracția subiectului preluat din Goethe și transformat prin libret într-o emoționantă poveste de dragoste. Dar odată cu aceste considerente, să relevăm calitățile spectacolului, atît de apreciat de cei prezenți. Concentrarea bine venită a tuturor posibilităților interpretative, buna articulare a secțiunilor, destul de disparate, pe care le prezintă intrinsec opera *Faust*, omogenizarea deloc ușor de împlinit a montării, rămîn meritele regizorului Dimitrie Tăbăcaru (asistent Mihai Zaborilă ; regia tehnică Romeo Gheorghiu) și ale scenografei Anca Pâslaru. Formula de distribuție, punînd în valoare un grup de soliști robust și unitar ca participare, subliniază o atitudine afirmativă față de disponibilitățile generației tinere, reprezentată la Iași de interpreți bine apreciați în țară și peste hotare. Implinindu-și eforturile întru realizare, aceștia au produs un adevărat reviriment în ultimii ani, încît actualul spectacol cu *Faust* confirmă încă o dată buna orientare a conducerii Operei.

Cîteva impresii asupra primei distribuții : Filimon Siminic a impus prin ușurința naturală, prin timbrul plăcut al vocii dar și prin aprofundarea serioasă a rolului Faust care, credem, marchează o nouă etapă în evoluția sa de pînă acum. În cazul de față, am fi de părerea eliminării unor reflexe ale emisiei de tip verdian, care s-au făcut sporadic resimțite. În Mefisto, basul Cornel Solovăstru, realizînd o personală creație actoricească a izbutit totodată și interpretarea muzicală cel mai bine încadrată stilistic. Ținînd seama de ponderea considerabilă pe care o are acest personaj în desfășurarea acțiunii, Cornel Solovăstru a înlăturat orice nuanță de superfluu și a polarizat nu o dată tensiunea unor scene colective, spre sensurile mai filozofice ale subiectului. În viziunea sa, a fost contracarat libretul cam facil, prin punerea pe primul plan a valențelor expresive ale muzicii. Pentru desăvîrșirea rolului, îi sugerăm totuși să reflecteze la anumite etape ale evoluției dramatice, în care unitatea unor scene cere diminuarea planului solistic. Maria Boga-Verdeș s-a dăruit cu pasiune configurării personajului Margareta, transpunîndu-se convingător în universul psihologic al acestuia. Publicul a remarcat diversitatea mijloacelor sale interpretative care au îmbinat participarea afectivă cu o reușită prezență scenică și vocală. Asociindu-ne apreciativ, i-am propune să pondereze, în consens cu dirijorul spectacolului, agogica actului II (mai cu seamă Aria bijuteriilor). Visarion Huțu (Valentin) ne-a dat și de această dată impresia interpretului de puternică personalitate care-și compune rolurile cu o foarte bună înțelegere a proporției dintre individual și

colectiv, dintre muzical și actoricesc. Melania Herdeanu, prezență ingenuă în Siebel, a conturat cu finețe personajul, șarjînd poate prea pronunțat în cîteva momente. Asentimentul nostru Evredicăi Filipovici (Marta) și lui Mihai Moț (Wagner), pentru calitatea participării, în roluri mai mici.

Și seara celei de a doua distribuții s-a ridicat la înălțimea așteptărilor noastre, datorită unor „voci" tinere ale căror calități apreciabile au favorizat reușita spectacolului : Duiu Marius Șuteu (Mefisto), Mariana Cioromila (Siebel), Georgeta Bălan (Margareta), Mihaela Agachi (Marta), Daniel Blaj (Wagner). Impreună cu aceștia, mai experimentații soliști Vasile Filimon (subtil în dezvoltarea rolului Faust) și Ion Soanea (excelentă participare vocală) au adus o contribuție substanțială.

Ne-am putut bucura de acuratețea muzicală a ansamblului — soliști, cor (Anton Bișoc), orchestră. Dirijorul Victor Dumănescu, într-o ipostază de elan și de creativitate, a condus pregnant, stăpînind unele decalaje dintre partiția orchestrală și grupurile vocale, dozînd sensibil sonoritățile încercînd să estompeze anumite îngroșări mai puțin expresive.

Ultima mențiune, dar tot atît de semnificativă, despre corpul de balet (coregrafie, Alexa Mezincescu ; asistenți, Ion Băitanciuc și Margareta Balogh), care și-a atras aprecieri unanime pentru prezentarea exemplară tehnică și artistică. Soliștii de balet. Laura Voicu-Buiuc, Liana Nicolau-Comșa, Carmen Marinescu, Dorina Panciu, Ion Băitanciuc, Paul Robert, Ion Rusu, Gheorghe Stanciu, au valorificat scenariul conceput modern prin modificarea divertismentului coregrafic de manieră secol XIX.

S-ar putea obiecta că spectacolul este lipsit de unele atribute ale stilului lui Ch. Gounod. În viitor se va putea accentua eleganța, grația, firescul unor scene, prin aceasta subliniindu-se apartenența operei la spiritul specific francez. Cu sau fără această addenda, ultima premieră de la Opera Română din Iași este o realizare pe care o recomandăm cu căldură.

Paula BĂLAN

TÎRGU-MUREȘ

Dacă la începutul stagiunii am putut consemna doar concerte simfonice, afișele lunilor noiembrie-decembrie 1978 au anunțat o certă varietate a programelor și a tipurilor de manifestări muzicale : concerte simfonice, vocal-simfonice, de muzică de cameră, recitaluri etc.

S-a făcut mai mult simțită prezența corului filarmonicii, dirijat de Birtalan Judit, atît în lucrări românești contemporane, cît și în mari oratorii din repertoriul universal — pasiune și specialitate a dirijorului Szalman Lóránt, care a prezentat oratoriul *Judas Maccabäus* de Händel, cu echipa de soliști clujeni alcătuită din Kriza Agnes, Edit Simon, Mihai Zamfir și Ionel Pantea. Interpreții — cvartetul de soliști, corul și orchestra — au avut multe momente remarcabile, iar dirijorul Szalman Lóránt a știut să dozeze adecvat fluxul tensional încît să fie depășit cu bine handicapul excesivei lungimi a oratoriului händelian.

Același dirijor a oferit în primă audiție tîrgumureșeană, avînd și concursul baritonului Ion Budoiu o recentă lucrare a lui Dan Voiculescu, *Cantata Patriei*, meritat premiată cu puțin timp în urmă și dedicată centenarului Independenței de stat a României. Luîndu-și drept argument literar cîteva momente din poemul în proză *Cîntarea României* de Alecu Russo, precum și texte proprii, din care compozitorul a alcătuit un colaj, lucrarea însumează atributele modernității și, în același timp, ale accesibilității. O muzică șlefuită, elaborată, care reține atenția spontan, emoționează. Semnalăm la același capitol cantata epică *Anul 1848* pentru cor mixt și orchestră de Wilhelm Berger pe versuri de Alecsandri. Cu buna sa intuiție și capacitate de a aprofunda orice partitură, dirijorul Cristian Mandeal a creat o atmosferă sobră, solemnă, în vastul preludiu simfonic care precede apariția, firească, a corului. Iată două lucrări care confirmă valențele patriotice ale muzicii românești contemporane !

Eminesciana III de Pascal Bentoiu, ca și două reluări, *Salba* de Liviu Comes și *Introducere și Allegro* de regretatul Zoltán Aladár întregesc lista principalelor lucrări românești cîntate la filarmonică.

Mai mult ca oricînd, s-a înregistrat o diversificare a momentului solist din concertele simfonice, balanța înclinînd nu înspre pian — cum se întîmplă de regulă — ci înspre violoncel și alte instrumente.

Perényi Miklos din R. P. Ungară, în *Concertul în re minor pentru violoncel* de Lalo, Victoria Jagling din URSS, în *Rapsodia concertantă pentru violoncel și orchestră* de Haciaturian și tîrgumureșeanul Szabó Zoltán, în *Concertul în la minor pentru violoncel* de Schumann, au avut fiecare în felul său — remarcabile momente. S-a detașat Victoria Jagling printr-o extraordinară tehnică, suplețe și acuratețe a tonului.

Ștefan Korody a confirmat din nou nelimitatele sale disponibilități tehnice și expresive, fie că e vorba de Mozart, Stravinski sau Tiberiu Olah. Elevata muzicalitate, simțul stilului și al formei îndreptățesc superlativele în aprecierea actului său interpretativ.

Meritorie a fost și performanța cuplului Selmeczy János și Vladimir Mendelsohn în *Simfonia concertantă pentru vioară, violă și orchestră* de Mozart. Dacă violistul bucureștean este recunoscut ca o autoritate în materie, tînărul violonist tîrgumureșean a fost o reală surpriză. Duetul solist s-a remarcat printr-o nebănuită omogenitate și concordanță a viziunii stilistice.

Bineînțeles, pianiștii — chiar dacă n-au fost prea mulți în această perioadă — n-au lipsit. Verda Erman din Turcia, abordînd Concertul de Grieg, se dezvăluie ca o pasionată interpretă a muzicii romantice, căreia îi conferă o binevenită notă de sobrietate. Într-un concert care i-a aparținut în exclusivitate, Schiff András din R. P. Ungară (cu *Sol majorul K.V. 453* de Mozart și *re minorul* de Brahms), a entuziasmat. Uluitoarea sa tehnică slujește o gîndire muzicală robustă, matură. Mozart este lim-

pede, senin, Brahms — tulburător, fără a fi agitat.

Ne-au vizitat oaspeți îndrăgiți precum dirijorii Radosveta Boiadjieva (R. P. Bulgaria) și Adrian Sunshine (S.U.A.) care au tălmăcit pagini din Mozart, Ceaikovski, R. Strauss.

Am înregistrat și primul concert din stagiune al orchestrei de cameră condusă de Hamza Gyula, cu un program Vivaldi (trei veacuri de la nașterea compozitorului) și în care a fost reluat ciclul *Anotimpurile*, cu Ștefan Ruha în mare vervă, alături de o simfonie, trei concerte pentru flaut — cu Harold Oyntzen — și un concert pentru patru viori și coarde.

Semnalăm o inițiativă lăudabilă : un concert din creația camerală tîrgumureșeană, cu lucrări de Kozma Géza, Chilf Miklos, Kozma Mátyás, Csiky Boldizsár, Tiberiu Fátyol, Szabó Csaba și Hencz Jozsef. Interpreții au fost cîntăreți, pianiști, violoniști, violoncelişti tîrgumureșeni, ceea ce confirmă realele posibilități interpretative locale — poate nu îndeajuns valorificate.

Bujor DÂNȘOREAN

DE PESTE HOTARE

Bagdad — 78

Periodic, o dată la trei ani, Bagdadul, orașul poveștilor copilăriei, orașul modern de astăzi cu străzi largi, presărate cu monumente impunătoare și palmieri uriași, găzduiește o reuniune la care-și dau întîlnire muzicieni de pe întreg globul, pentru a cunoaște, aprofunda și discuta specificitatea artei sonore arabe. Spectrul fenomenului supus atenției specialiștilor, dezbaterilor, depășește cadrul muzicii arabe, antrenînd vaste teritorii ale culturii muzicale universale, epoci istorice, personalități, opere ce implică, într-un anume fel, arta arabă, orientală.

Sub genericul „A 2-a Conferință Internațională Muzicală de la Bagdad", 1—7 decembrie 1978, organizată de Ministerul Culturii și Artei împreună cu Comitetul Național Irakian de Muzică, s-au desfășurat două manifestări complementare : Conferința muzicologică și Festivalul interpretativ destinat instrumentelor din familia *luth*-ului, în care *ud*-ul irakian are o largă răspîndire.

A fost interesant să urmărești în patru seri consecutive virtuozi ai instrumentelor cu coarde ciupite, avînd astfel posibilitatea să compari, să evaluezi cu obiectivitate resursele artistice ale unor instrumente tradiționale, cu un anume rol în dezvoltarea istorică a muzicii. Chitara a fost reprezentată de spaniolul Manuel Cano, reputat solist concertist, Elvio Diaz, care a adus ritmurile și genurile sud-americane și Jorgen Rost (R. D. Germană). M. Cano a oferit un program în care au predominat creații renascentiste spaniole anume destinate acestui instrument. Fantezia, tehnicitatea și claritatea în relevarea elementelor tematice au cucerit auditorii, chitara etalîndu-și prin M. Cano inepuizabilele resurse, în care nu pot fi omise culorile timbrale, volubitatea sonoră, registrele polifonice. Instrumentele vietnameze *dan tyba* și *dan kim* au constituit pentru renumitul muzician Tran Van Khi, o autoritate în domeniul artei orientului îndepărtat, prilejul etalării unei impresionante măiestrii, realizînd la un instrument monocord, o bogată dantelărie, cu uimitoare inflexiuni. O neuitată seară a înscris Rodrigo de Zayas, spaniol, virtuoz al *luth*-ului, atît cu opt coarde, caracteristic renașterii, cît și cu douăzeci și cinci de coarde, specific barocului. E rară ocazia să mai întîlnești pe podiumul de concert un asemenea instrumentist ! Satisfacția sporește cînd constați că luthistul de azi se recomandă în arta sa printr-o rafinată tehnică, pusă în slujba creației maeștrilor tabulaturilor, care au contribuit la emanciparea genurilor instrumentale.

Interpreții irakieni s-au succedat în serile Festivalului, prezentînd *ud*-ul și *buzuk*-ul, evidențiindu-se resursele acestor instrumente, coloritul specific și stilul improvizatoric predilect. Fără îndoială, Munir Bașir a apărut de departe drept cel mai ilustru instrumentist, arta sa beneficiază de o inepuizabilă fantezie, dublată de inteligență și gust. Valențele sale interpretative au ieșit și mai mult în evidență atunci cînd a prezentat publicului improvizații în compania lui M. Cano și Rodrigo de Zayas. Mărturisim că am privit cu un oarecare scepticism ciclul de concerte susținut numai de instrumentele familiei luth, dar pe măsură ce se desfășurau, căpătam senzația că aceste instrumente, cu vădit profil intim, menit să se adreseze unui auditoriu restrîns, posedă toate atributele necesare pentru a interpreta pagini de rezonanță.

Ascultîndu-l pe Munir Bașir, și nu numai, am înțeles mai bine specificul acestor instrumente, în rîndul cărora un loc determinant îl ocupă și cobza, instrument ce ar trebui mai sistematic susținut, cultivat ; instrument care ar putea și ar merita să apară într-un Festival cum este cel de la Bagdad.

Conferința muzicologică, în fapt, axul central al reuniunii din capitala Irakului, s-a înscris pe tema : „Influența muzicii arabe islamice asupra civilizațiilor europene din Evul Mediu", temă generoasă, dovadă interesul participanților, reprezentînd douăzeci și opt de țări. Comunicările au adus numeroase puncte de vedere asupra interferenței muzicii arabo-europene, arabo-asiatice, în planul organologic, structurii makamurilor, estetic. Nu au lipsit nici atestarea muzicii arabe în partiturile sau preocupările unor compozitori ai veacului nostru. Mai mulți referenți au recurs la documente epistemologice pentru a semnala rezonanțele melodicii arabe în creații, inclusiv ecleziastice din Evul Mediu. Contribuțiile unor personalități de frunte ale etnomuzicologiei, cum ar fi : Paul R. Olsen (Danemarca), Tran Van Khi (Vietnam), Jean-Claude Chabrier, Marie-Claire Le Moigne-Mussat (Franța), Michel Huglo (Belgia), J. Elsner (R. D. Germană), Habib H. Toma (R. F. Germania), Tomoaki Fujii (Japonia), Wolfgang Laade (Elveția), Georgis Awad (Irak), Wolfgang Supan (Austria), A. Jabar As-Samera'ee (Irak), Sh Sarmadi (India), A. Al-Jarari (Maroc), Jumaa Jaber (Sudan), Zoltan Falvy (Ungaria), Nivin B. Nou (Cipru) au supus dezbaterilor probleme majore ale cercetării trecutului, indicînd modalitățile unor noi interpretări. Din partea României am prezentat : „Atributele melodicii orientale prin prisma moștenirii lui Dimitrie Cantemir".

Fără îndoială, ascultînd comunicările aveam senzația că ne aflăm într-o fază nouă a istoriografiei, cînd se acordă atenție unor zone culturale, reconsiderîndu-li-se rolul, semnificația, ascendența asupra evoluției ulterioare. S-a subliniat comuniunea muzicală în sfera muzicii instrumentale, influența arabă asupra culturii europene prin intermediul Spaniei, teză mereu supusă auditorilor. Predominanța afirmațiilor, în dauna demonstrațiilor au lăsat unele chestiuni în suspensie iar unele teze, ce mergeau prea departe cu detectarea interferențelor au fost amendate, puse sub semnul întrebării.

Problema raportului muzicii europene cu muzica arabă este vitală pentru muzicologia românească, dat fiind contactul cu aria orientală, bizantină, ce a suferit o puternică influență din partea cîntecelor arabe mai ales, siriene, libaneze. În general noi acreditățm ideea contactului cu muzica orientală, dar nu mergem mai departe, încercînd să determinăm, care anume muzică din orient a exercitat un anume rol în configurația modală, melodică, ritmică, timbrală a muzicii românești. Chestiunea ne apare ca extrem de complexă, atît timp cît, în țările Orientului încă nu s-a conturat o disciplină științifică, teoretică, în stare să răspundă la întrebările privind specificul muzicii fiecărei țări, chiar dacă face parte dintr-o națiune mai mare, cum este cea arabă. Oricum, menținerea terminologiei noastre în cadrul sferei generale, de tipul, muzica orientală, va trebui abandonată, în favoarea unor aserțiuni mai precise. Evident această poziție științifică nu se poate acredita peste noapte, ar trebui să ne gîndim să formăm muzicologi cu specializare determinată în muzica arabă, persană, turcă, pentru a realiza o cît mai exactă proiectare istorică a muzicii românești.

Pentru a marca importanța atribuită afirmării muzicii arabe, organizatorii Conferinței de la Bagdad l-au invitat și pe Secretarul Internațional al Muzicii, canadianul John Peter Lee Roberts, care a ținut să salute reuniunea, considerînd-o drept o manifestare de ținută artistică și științifică.

Viziunea participanților asupra artei arabe, artei milenare născută pe meleagurile scăldate de apele Tigrului și Eufratului a fost întregită prin vizitarea monumentelor istorice de la Babylon, Agarguf, Carbala și, desigur, Bagdad, un adevărat muzeu, ce încîntă privirea și spiritul cu impunătoare relicve, edificii.

Fără îndoială, a doua „Conferință Internațională de muzică" de la Bagdad a oferit un minunat cadru pentru cunoașterea muzicii arabe, evidențiind strădania muzicienilor țării gazdă să afirme o artă cu o veche tradiție, ce se cuvine mai temeinic acreditată. Viitoarea Conferință, din 1981, va fi axată pe tema „Educația muzicală în lumea arabă". Concomitent se va desfășura și Festivalul Qanun-ului (Qanon), instrument asemănător psalterium-ului european, într-un fel, țiterei noastre.

Octavian COSMA

Secvențe muzicale australiene

Dacă ajungi în Australia, la începutul lunii iulie, cînd ai putea crede că stagiunea este practic terminată, că evenimentele muzicale s-au rarefiat, constați cu surpriză că la Melbourne are loc un lanț nesfîrșit de concerte și spectacole.

Fără îndoială, nu tot ce am văzut și auzit în materie de spectacole și concerte era perfect.

Cea mai veche construcție din Melbourne este Galeria Națională „Victoria" în a cărei sală „Great Hall" sînt organizate săptămînal, spectacole „gratuite" duminicale, unde se pot viziona dansuri, se pot asculta coruri, formații de muzică de cameră și chiar orchestre simfonice.

Aceste manifestări sînt însoțite de largi prezentări sau conferințe pentru a veni în sprijinul educării muzicale a spectatorilor.

La una din aceste „Duminici muzicale" am avut prilejul să ascult o interesantă expunere intitulată „Cîntecul aborigen australian" susținută chiar de un profesor aborigen. Conferențiarul a precizat că în genere cîntecele lor sînt însoțite de refrene, iar cuvintele se aleg în funcție de ritmul pe care-l imprimă solistul. Registrul este redus, fără intervale fixe, iar tonalitatea este aceeași pentru toate

cîntecele. La capitolul „instrumente muzicale" au fost exemplificări cu cele mai reprezentative instrumente aborigene : *didgeridoo* — o trompetă de lemn ce produce un singur sunet, pe care executantul îl repetă la intervale scurte. Bumerangul este o armă ce descrie în timpul zborului anumite traectorii curbe, dar este folosit și ca instrument muzical. Expunerea s-a încheiat cu exemplificarea cîtorva dansuri tradiționale „Corobor" executate de aborigeni.

Privind stagiunea lirică, am avut o cuprinzătoare imagine asupra spectacolelor de operă. Mai întîi am vizionat un interesant spectacol la biserica Wesley. Un bogat program cuprinzînd arii de mare popularitate din opere. Și-au dat concursul soliștii și corul operei din Melbourne. Printre cîntăreți am remarcat apariția sopranei Robyn Bugg. Repertoriul său a cuprins arii din operele *Boema* de Puccini, *Othello* de Verdi, *Porgy și Bess* de Gershwin și *Don Juan* de Mozart. Solista a dovedit că posedă o frumoasă voce pe care știe s-o folosească, la care se adaugă și vitalitatea sa scenică.

Mai erau și unele lucruri ce solicitau indulgență. Am avut impresia că mă aflu la o repetiție generală unde cîntăreții „nu-și dau drumul la glas" în așteptarea premierei.

Apreciabil efortul tuturor soliștilor de a cînta în limba originală. Acompaniamentul discret a aparținut pianistelor Angela Dhar și Graeme Burham.

Peste spectacolul cu *Nabucodonosor* de Verdi se poate trece ceva mai repede. Cei ce au stabilit repertoriul stagiunii în dorința evidentă de a sluji memoria popularului maestru italian prin „reînvierea" unei opere nepusă în scenă de aproape 20 de ani, s-au izbit de convenționalismul regiei și interpretării.

Australienii se dovedesc iubitori ai muzicii de operă. Nu mi-a fost dat să contemplu săli goale. Dimpotrivă. De multe ori goana după „un bilet în plus" n-a fost ușoară.

O astfel de ocazie am avut la spectacolul cu opera Traviata. Deși afișele Teatrului de operă au rămas neschimbate timp de aproape două săptămîni, spectacolele se jucau cu casa de bilete închisă. În rolul Violetei cîntăreața Joan Sutherland.

Atheneul este o încăpătoare sală care găzduiește de obicei orchestrele simfonice. Am ascultat un concert susținut de orchestra Filarmonicii din Melbourne. Cu acel prilej, mi-aș permite să afirm că temperamentul orchestrelor australiene se dovedește oarecum potolit și este nevoie de dirijori extrem de vulcanici ca să-l stîrnească. Paul Mc. Dermott, dirijorul permanent al orchestrei, este mai mult un muzician foarte civilizat decît năvalnic. De aceea l-am prețuit mai de grabă în Vivaldi, Rossini și J. S. Bach decît în *Simfonia a IV-a* de Brahms pe parcursul căreia tensiunea scădea de multe ori.

Fără îndoială că Melbourne-ul este unul din acele orașe menite să asigure desfășurarea ideală a unui festival.

Un eveniment artistic al anului, așteptat cu viu interes : Festivalul italian al artelor, organizat de către Societatea australiană „Victoria". Timp de o lună (în cursul lunii octombrie) au avut loc expoziții cu lucrări ale unor talentați artiști plastici, expoziția cărții italiene, expoziția de ceramică a Regiunii Umbria din Italia, filme, piese de teatru. Desigur, punctul culminant al festivalului l-a constituit muzica.

Mergînd cu tramvaiul sau cu autobuzul din centrul orașului sau străbătînd pe jos imensul și frumosul parc Fitzroy, ajungi în strada Lygon din cartierul italian Carlton, unde a fost organizată „Sărbătoarea de deschidere a festivalului". Aci, timp de două zile și două nopți circulația autovehiculelor a fost întreruptă, fiind cîmpul unor manifestări artistice la care au participat peste 30.000 de persoane.

Am avut ocazia să iau parte la conferința de presă organizată la deschiderea festivalului, a cărei desfășurare era ea însăși o carte de vizită impresionantă pentru „punerea la punct" în cele mai mici amănunte a acestei autentice sărbători muzicale. Ziariștii au fost salutați de primarul orașului, Dl. Irving Rockman și de Dl. Walter Jona, ministru pentru Afaceri Etnice.

Pe estrada special amenajată dansatorii grupului folcloric friulan, îmbrăcați în frumoase costume tradiționale au prezentat un mănunchi de dansuri populare. Am urmărit dansul *Rezianca*, originar din Nordul Italiei. Zona Apeninilor emilieni a fost ilustrată prin *Furlana* dans folosit și la străvechile sărbători ale lunii mai. A urmat dansul de perechi *Saltarello* jucat în semicerc cu bătăi din palme și strigături, aparținînd zonei italiene meridionale. Bineînțeles că nu a lipsit nici *Tarantella*, dans originar din sudul Italiei. A urmat un program de *Canzonette napoletane* interpretiate de Bill Adami.

În cea de a doua seară, sărbătoarea din strada Lygon s-a încheiat cu un frumos carnaval.

Pe scenele diferitelor săli de concert, manifestările muzicale prilejuite de festival au continuat timp de o lună.

Asistînd doar la cîte unul din spectacolele programate în aceeași seară, desigur că nu am putut realiza decît o imagine parțială a acestui amplu eveniment artistic.

Am asistat la spectacolul dat de către Ansamblul australian de muzică contemporană care a prezentat un reușit concert cuprinzînd lucrări de compozitorii Dallapiccola, Petrassi și Aldo Clementi.

Un interesant recital a fost oferit de pianistul și compozitorul Celeste Mosca.

O altă seară frumoasă a reunit trei tineri muzicieni în marea sală a Galeriei Naționale „Victoria" : violonista Raffaela Accella, pianista Renata Turrini, ambele laureate ale festivalului internațional de la Sydney 1978 și violoncelistul Mark Bonetti deținător al mai multor distincții. Programul a cuprins trio-uri de Ildebrando Pizzetti, Pergolesi și Alfredo Casella. Instrumentiștii au adăugat execuției un superior rafinament și o diversitate coloristică de clasă înaltă, lăsîndu-ne cea mai durabilă impresie. Muzicienii s-au impus prin calitatea interpretării, plină de pondere și totuși extrem de insuflețită.

Ultima manifestare și cea mai importantă din cadrul festivalului a constituit-o competiția intitulată „San Remo Australian".

Spectacolul de deschidere a cuprins coregrafia poetic-esențializată a formației australiene „Dance Club" condusă de Keith Collins, o captivantă sinteză între dansul modern și spontaneitatea primară a unor trupuri vitale și elastice.

De un viu interes s-a bucurat *Dansul stegarilor și arcașilor* din Gubbio-Italia.

Prima parte a spectacolului s-a încheiat cu un reușit microrecital susținut de „cel mai popular cîntăreț", solistul de muzică ușoară Tony Pantano.

Partea a II-a a cuprins cele 10 melodii de muzică ușoară, participante la festival, dovedind frumusețea veșnic tînără a cîntecului, atunci cînd interpreții știu să o dezvăluie cu prospețime și sentiment.

O execuție reușită a formației instrumentale acompaniatoare sub bagheta competentă a dirijorului Enzo Marciano diplomat al Academiei Santa Cecilia din Roma.

Serata de gală și decernarea premiilor au avut loc o lună mai tîrziu în eleganta sală Chaucer's Reception Centre. Pe locul I s-a clasat cîntecul *Te iubesc* de St. Peeters, interpretat de Katia Sabbadini.

La sfîrșitul spectacolului, publicul a aplaudat cu entuziasm colectivul artistic pentru efortul nobil în semnificația lui de slujire a artei.

La reușita acestui festival a contribuit în primul rînd bogata experiență dobîndită de Rolando di Bari, inițiatorul, prezentatorul și directorul artistic la cele 12 ediții ale acestei competiții. De asemenea participarea unui număr însemnat de soliști prin concursul „Microfonul vă aparține" cu piese în primă audiție care au atras un mare auditoriu.

Vorbind despre „Viața muzicală" ce se desfășoară în orașul Melbourne nu pot trece cu vederea turneele unor soliști și formații de prestigiu de peste hotare.

Am ascultat un reușit spectacol susținut de compozitorul și cîntărețul francez Charles Aznavour. Recitalul a dovedit din nou cîtă prospețime se mai poate afla oricînd în marile texte pe care le-am crede de mult cunoscute și uzate.

Nu am avut bucuria să asist la show-ul cîntăreței de culoare Ella Fitzgerald. În schimb am luat parte la spectacolul oferit de formația vocală Swingle Singers. Mi s-a părut una dintre cele mai interesante apariții. Omogenizarea unui ansamblu atît de închegat vocal, — în alegerea unui repertoriu foarte divers, — a făcut din acel concert o elocventă demonstrare a utilității și frumuseții muncii reunite de interpretare.

Cu puțin timp în urmă, tot la Dallas Brooks Hall, a răsunat „naiul fermecat" al lui Gheorghe Zamfir pe care australienii l-au ascultat fascinați atît de frumusețea interpretării sale cît și a melodiilor românești.

Oricît aș prețui valoarea intrinsecă a muzicii nu mă pot opri să constat că îmbătată de armoniile desprinse prin glasuri de neuitat ascultate în concertele de la Melbourne, capeți o dispoziție sufletească și auditivă înzecit mai receptivă, cînd ecranul televiziunii australiene îți poate crea o puternică tensiune emoțională ascultînd doinele Rîul Olt și Mult mă-ntreabă inima în interpretarea muzicianului Gheorghe Zamfir.

De asemenea nu poți rămîne indiferentă cînd un profesor australian pe nume John Kiernan din Melbourne îți acordă un interviu în limba română din care voi cita un scurt fragment :

„Cu aproximativ doi ani în urmă am făcut o călătorie în țara Dvs. care mi-a plăcut foarte mult. Intenționez să mă reîntorc. Doresc să văd satul Liveni, locul natal al compozitorului George Enescu. Ascult mereu cele două rapsodii române, înregistrate pe disc. În discoteca mea personală figurează discuri interpretate de Maria Tănase, Sofia Vicoveanca, Gheorghe Zamfir. Ascult Balada lui Ciprian Porumbescu și pe Grigoraș Dinicu".

Cele mai frumoase momente muzicale ale vizitei mele în Australia, le-am trăit însă într-o însorită duminică a lunii septembrie în strada Queensberry, unde în holul înțesat de lume al unui lăcaș de cultură spirituală, acolo la capătul lumii, în țara cangurului și a cîinelui Dingo, a răsunat de pe disc vocea Mariei Tănase, așa cum reiese și din știrea publicată într-o revistă locală la 24 septembrie 1978. De mare efect a fost expoziția cu fotomontaje Maria Tănase la împlinirea celor 15 ani de la moartea regretatei cîntărețe. Au fost audiate cîntece din repertoriul Mariei Tănase".

Și în decorul acela sărbătoresc amenajat cu scoarțe și frumoase cusături românești, se desprindea o țesătură lucrată migălos de o mînă talentată ce reprezenta un dans în cerc, poate „hora mare".

Dar glasul de pe disc ne-a convins că ori de cîte ori ascultăm vocea din „Livada cu duzi" să ne bucurăm că făpturilor asemenea ei, le este dat să trăiască veșnic.

Maria ROȘCA

PREZENȚE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE

Orchestra Radioteleviziunii în Iugoslavia

La Belgrad, Zagreb, Ljubljana, Split, Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii a cucerit peste tot sufragiile publicului și ale criticii în concertele susținute sub bagheta dirijorilor Iosif Conta și Liviu Ionescu, într-un impunător turneu de concerte întreprins în cadrul schimburilor culturale dintre țara noastră și Jugoslavia.

„Artiștii români, sub bagheta lui Iosif Conta — scria Mirjans Veselinovici în paginile ziarului *Politika*, într-un articol intitulat *Strălucitori simfoniști români* — au interpretat un program atractiv (Suita a doua *Daphnis și Chloe* de M. Ravel, *Concertul pentru harpă și orchestră* de românul Paul Constantinescu și *Simfonia IV*- de J. Brahms) — cu un sunet dens și elevat,...

Elena Ganțolea a realizat iscusit și cu deosebită muzicalitate partea solistică din Concertul pentru harpă și orchestră de Paul Constantinescu.

Iosif Conta, dirijorul care a adus orchestra sa într-adevăr pînă la perfecțiune — poate, în primul rînd, în interpretarea lui Ravel, nu numai că este un stăpîn suveran al profesiunii sale ci posedă un stil dirijoral care cucerește prin autoritate și farmec".

„Colectiv simfonic de excepție, de un potențial artistic deosebit și profesionalism exemplar" definea simfonicul Orchestrei bucureștene criticul Mihailov Vudnagovici în cronica inserată în paginile ziarului *Express* din Belgrad.

I. S.

Eugenia Moldoveanu

Una dintre sopranele noastre de prestigiu poate fi socotită Eugenia Moldoveanu. Fostă elevă a binecunoscutei cîntărețe — artista poporului Arta Florescu, Eugenia Moldoveanu s-a impus atît în calitate de interpretă de operă cît și de concert. Voce de o nobilă expresivitate, foarte bine timbrată, cu un volum puternic și un registru acut strălucitor — la toate acestea se adaugă și o delicată muzicalitate, Eugenia Moldoveanu a tălmăcit mai multe roluri dificile atrăgînd atenția și printr-un joc de scenă foarte expresiv. Ne referim în această privință la opera *Traviata* de Verdi, la *Madame Butterfly* și *Boema* de Puccini, nemaivorbind de unele opere românești contemporane, de Teodor Bratu, de Cornel Trăilescu și altele.

De curînd Eugenia Moldoveanu a apărut în *Traviata*, pe scena vestitei opere Metropolitan din New York. În acest sens vă oferim cîteva citate din presă: „Această Violettă debutantă din România — Eugenia Moldoveanu — este o femeie extraordinară care-și folosește vocea deosebit de bine. Ea a făcut o puternică impresie în rolul Violettei" *(City News — Bill Zakariesen)*. „Eugenia Moldoveanu a produs un efect extraordinar în rolul Violettei" *(The Christian Science Monitor)*. „O adevărată descoperire a constituit-o Eugenia Moldoveanu, tot atît de frumoasă ca Anna Moffo, știind să-și folosească vocea ei strălucitoare atît de bine. Este de sperat că Metropolitan o va invita pe această artistă să revină pentru nenumărate alte stagiuni" *(The Wall Street Journal* — Mannuela Hoffseatter). „Excelentă Violetta creată de Eugenia Moldoveanu, care a îmbogățit seara, prin frumusețea ei fizică și vocală. Să sperăm că opera Metropolitan o va include în programe în mod permanent" *(New York Weakley* — K. Harris).

Din toate acestea reiese că Eugenia Moldoveanu a reprezentat cu cinste școala românească de canto; iar dacă la acest frumos succes adăugăm și izbînzile obținute la Opera din Viena — unde a apărut în multe roluri și unde a fermecat exigentul public vienez și, în egală măsură, pe severii critici muzicali — avem o imagine a unei cîntărețe de excepție, o soprană de un lirism cald, sincer, fremătător, dar și de o forță dramatică mișcătoare.

Realizările minunate ale Eugeniei Moldoveanu precum și ale altor colegi de generație din teatrul nostru liric ne dovedesc — fără exagerare — înaltul nivel artistic al școlii vocale românești, ce s-a cristalizat, mai cu seamă, în ultimele trei decenii.

Antigona DUMITRESCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

dr. Vasile TOMESCU

Marcel Mihalovici à 80 ans

Sur une feuille empreinte du charme nostalgique de l'automne, la chronique musicale enregistre les 80 ans du compositeur Marcel MIHALOVICI, dont une soixantaine représente des accomplissements créateurs qui le consacrent parmi les figures de notoriété de la culture universelle contemporaine.

Né à Bucarest le 22 octobre 1898, Marcel Mihalovici — disciple et ami de Georges Enesco — commence son chemin créateur en Roumanie et le poursuit en France, tout en restant profondément et à jamais attaché au pays natal par sa formation spirituelle, son don de soi-même et son travail prestigieux mis au service des richesses de la musique roumaine qu'il propage ainsi dans le monde.

Ses années d'apprentissage se sont passées à Bucarest, sous la direction de Franz Fischer et de Benjamin Bernfeld (violon), de Dimitrie Cuclin (harmonie) et de Robert Cremer (contrepoint), à une époque vibrant de l'idéal d'une musique „dans le caractère populaire roumain" pour la réalisation duquel il participa, avec quelques autres compositeurs de ce temps, Enesco en tête, à la fondation de la Société des Compositeurs Roumains. Suivirent des années de perfectionnement à Paris, à la Schola Cantorum notamment, où il fut l'élève de Vincent d'Indy, Saint-Réquier, Amédée Gastoué et Nestor Le Jeune (composition, chant grégorien, violon).

S'établissant en France, il s'y affirme de bonne heure comme l'un des membres fondateurs du „Triton" — une société de musique contemporaine — et, avec Honegger, Prokofiev, Milhaud, il se manifeste comme le promoteur d'un art musical nouveau, au large horizon esthétique et technique. Sa personnalité d'homme et d'artiste témoigne des mêmes traits de grande noblesse qui ont caractérisé Georges Enesco, son grand et proche ami. Un respect et une étude sans trêve des meilleures traditions de la musique universelle, une sensibilité — doublée de force créative — à l'égard du mélos populaire, un esprit ouvert aux recherches novatrices dans le domaine de la musique sans jamais se départir toutefois de la fidélité à un art fortement expressif et à une pensée fécondant la fantaisie. Ou bien, pour reprendre l'expression de Claude Rostand à l'occasion d'un hommage antérieur : „tradition sans académisme, renouvellement sans arbitraire" [1]). C'est en cela que se trouve, peut-être, la voie qui — à travers le carrefour oedipien des options esthétiques et des expériences de langage propres à notre temps — mène à l'indépendance du style et à une pensée créatrice toute personnelle.

Au sujet de son inébranlable foi dans l'art de compositeur tels que Bach ou Beethoven — „le fameux 'retour' n'a pas eu de prise sur moi, pour la bonne raison que je n'ai jamais quitté Bach" — Marcel Mihalovici déclarait [2] que leur leçon demeure salutaire au composi-

[1]). Marcel Mihalovici, *Catalogue de l'oeuvre* (arrêté en 1968)... Préface de Claude Rostand, Heugel et Co.

[2]. *Une enquête auprès des musiciens contemporains sur l'influence de J. S. Bach,* dans *La Revue Internationale de Musique,* no. 8/1950, p. 187.

teur du XXe siècle parce qu'„elle nous révèle ce que peut être la *liberté* lorsqu'elle se fonde sur la logique d'une science sans défaut et nous prouve, de plus, que cette science n'est nullement incompatible avec... les effusions du coeur". C'est en effet sur de pareils solides fondements que Marcel Mihalovici a bâti le puissant édifice de son oeuvre — oeuvre accompli, imposant et durable, représentatif de tous les genres de composition moderne et probateur de l'évolution intégrale subie par l'art sonore de notre temps.

Si le „rationalisme" qui, tel une colonne vertébrale, soutient cet édifice, prend sa source dans la musique d'une Europe centrale et du nord — Brahms et Reger, par exemple—, pour s'élever ensuite vers la zone d'expérience constituée par le système atonal et l'expressionnisme et vers le tâtonnement de l'absurde dans la littérature dramatique et la poésie, il est certain en échange que les deux ailes — et, généralement parlant, les deux mondes spirituels, roumain et français — de la civilisation musicale latine et méditerranéenne nourrissent de sève humaniste la conception esthétique de Marcel Mihalovici, engendrent l'équilibre de ses moyens d'expression, stimulent sa pensée mélodique généreuse et prêtent à la pensée modale qu'il aime pareillement cultiver un souffle tonifiant et rajeunissant.

Le lyrisme qui prédomine sa musique, rappelant cet état de rêverie par excellence énescien, se trouve des notes caractéristiques et purement personnelles dans le permanent dynamisme d'un coloris harmonique et orchestral, dans le relief puissant d'une polyphonie linéaire de large synthèse, enfin dans la rigueur et la cohérence d'un ensemble de volumes architectoniques dont le détail cependant frappe par la fluidité, la spontanéité, l'ingéniosité du discours.

Il suffit de citer quelques unes de ses compositions seulement — *Chindia,* exemple de vivacité rythmique ; *Cîntece şi Jocuri* pour voix et piano sur des vers populaires roumains ; *Caprice roumain,* une vibrante et si pittoresque *rhapsodie concertante dans le style populaire roumain* (dédiée à Alfred Alessandrescu et présentée en première audition à Paris sous la baguette de Georges Enesco) ; *Stances* pour voix et piano sur des vers de Mariana Dumitrescu ; la *I^e Sonate* pour violon et piano (Prix „Georges Enesco"), interprétée par Constantin Bobescu et Paul Jelescu ; *l'Introduction et Mouvement symphonique* (Prix „Georges Enesco") ; *Un danseur roumain,* piano ; *Karagueuz,* ballet ; *Nocturne* pour orchestre, interprétée en première audition à Bucarest sous la direction de George Georgescu ; le *Quatuor à cordes no. 3, op. 52,* dédié à Mihail Andricu ; tant d'autres encore que l'espace forcément restreint de cet hommage nous oblige à ne plus mentionner — pour suggérer cependant avec prégnance à quel point l'oeuvre de Marcel Mihalovici reflète *l'ethos* roumain dans un sens général, somme toute dans son essence.

Admirateur et exégète d'Enesco et de Brâncuşi, compositeur inspirant le désir de l'interprétation à de nombreux artistes roumains parmi lesquels, à côté de ceux déjà mentionnés, se rangent aussi Clara Haskil et Dinu Lipatti, animateur d'un nombre infini d'occasions destinées à propager à travers le monde les beautés de la musique roumaine, par tout cela et pour tant d'autres caractères Marcel Mihalovici jouit de la plus chaleureuse appréciation de la part des musiciens et du public de Roumanie. Il est membre d'honneur de l'Union des Compositeurs de la R. S. de Roumanie, ses oeuvres y sont présentes dans la vie de concert, à la RTV, diffusées par la publication de partitions et l'enregistrement sur disques. C'est ainsi qu'il se consacre comme un des représentants de la musique de son pays natal et comme un ami dévoué. De nombreux musiciens roumains — Mihail Jora, Zeno Vancea, Wilhelm Berger —, des hommes d'une culture raffinée — parmi lesquels Georges Opresco, l'historien d'art tant regretté, Valeriu Rîpeanu, exégète bien connu — se sont portés, à travers notes ou études, sur sa création musicale et sur les significations roumaines de celle-ci. Il y a plus de quarante ans, par exemple, que Mihail Jora, s'exprimant en de termes toujours pleins de fraîcheur et d'actualité, écrivait à propos du *Caprice roumain* [3] : „...l'une de ses dernières /oeuvres — n.n./ se distingue des autres non seulement par l'emploi d'une matière mélodique arrachée à la terre natale, peut-être même à l'asphalte herbeux des périphéries, mais aussi par son aspect sage et jeune. Des audaces harmoniques et rythmiques, on en trouve, certes, et même nombreuses dans ce caprice, mais, ainsi que son nom l'indique, elles ne sont point exposées avec le sérieux et la gravité habituels. Ce *Caprice* est un jeu de lumières et d'ombres, dû à l'astuce avec laquelle l'auteur réussit de manière si heureuse à colorier le timbre instrumental. Les motifs, souvent fort aboutis, s'entrecroisent comme des sabres pointus, lancés par un prestidigitateur de part et d'autre de l'orchestre, pour fondre ensuite dans une forme mesurée de fantaisie". Et Mihail Jora de conclure : „Sans doute, Mihalovici est des plus doués et des plus productifs de nos compositeurs".

De la manière dont se reflétait la spiritualité roumaine de Marcel Mihalovici dans l'opinion musicale française, on s'en rend compte à travers les pertinentes affirmations de Pierre-Octave Ferrouod dans *La Revue musicale* [4]) : „Pas de faux romantisme, pas de pastiche, ni de

---

[3]. *Momente muzicale,* novembre 1937, extrait de la réédition de Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, Bucarest, 1968, pp. 78—79.
[4]). No. 105 de Juin 1930, p. 535.

ces pamoisons factices sur des accords gracieux qui distraient ou fascinent comme un trait d'esprit. Pas d'emprunt immediat à des thèmes populaires, mais l'impression d'un folklore sousjacent qui est comme le bon terreau dont ont hume à pleins pouomons les saines exhalaisons". On comprend facilement que dans l'espace géographique et le temps spirituel, dans lesquels fondirent les années mûres du compositeur Marcel Mihalovici, le parfum du terroir se sublima jusqu'à sa quintessence, comme le philtre d'un lyrisme nostalgique à tout jamais séduisant, comme l'essence forte qui se décante du premier breuvage absorbé... Dès lors, ces chansons sur des vers de Mariana Dumitrescu — déjà évoquées d'ailleurs —, c'est ainsi qu'elles nous apparaissent, comme une occasion pour le maître Mihalovici de confier des réflexions sonores à l'envol d'une musicalité presque syncrétique enfouie dans ces vers lyriques, autant que philosophiques, de la très douée poétesse. Les trois poèmes, en fait trois soubresauts d'une âme humaine bouleversée, le compositeur les drape dans le plis d'une ligne vocale subtilement élaborée, admirablement mise en relief par l'art de soprano de Arta Florescu, et finement soutenue — jusque dans les nuances les plus intimes — par une tissure pianistique livrée avec tant d'expression par le jeu intelligent de Martha Joja. *L'opus 91* de Marcel Mihalovici est un véritable triptyque en vers, d'une profonde vibration de l'âme, et qui apporte au genre du lied — jusqu'à ce moment représenté par de simples pièces d'inspiration poétique populaire roumaine ou bien par des vers de Victor Hugo, Paul Eluard, Agrippa d'Aubigné, Jean Cocteau — une résonnance nouvelle mais qui nous est si proche.

Le prestige de Marcel Mihalovici dans la vie musicale d'aujourd'hui est illustré de manière significative par l'hommage rendu au jovial octogénaire aux Radios Paris, Baden-Baden, Genève, Frankfort sur le Main ; à la Radio de Bucarest, dans un concert de début de saison, l'orchestre symphonique de la RTV, sous la baguette de Iosif Conta, a exécuté en première audition, avec le concours de Rodica Mitrică-Bădîrcea, la *Cantilène pour mezzo-soprano et orchestre ;* à la Radio Berlin (Ouest), comme un hommage pareillement, ont été offertes, entre autres, des mélodies inspirées des vers du recueil de G. Dem. Teodorescu, des mélodies que le compositeur lui-même considère (dans une lettre nous étant adressée à cette occasion) „nées de son dor du pays". Enfin, un journal de Munich intitule son hommage à Marcel Mihalovici „Chip accomplit 80 ans" (faisant ainsi usage d'une appellation intime attribuée par les amis à Marcel Mihalovici). Ce prestige s'explique par l'écho éveillé par son oeuvre présente dans le répertoire des grands orchestres, des théâtres d'opéra, des ensembles de musique de chambre, des solistes les plus célèbres. Son oeuvre est de plus imprimé, enregistré sur disques, commenté dans des revues de spécialité. C'est tout un palmarès de plus de cent compositions, où il entre un nombre impressionnant de pièces symphoniques, instrumentales, vocales, chorales, musique de chambre, de film et de théâtre, 14 ouvrages dans le genre ballet et opéra, parmi lesquels — outre ceux déjà mentionnés — rappelons aussi *Alternamenti* (sur un livret de Claude Rostand) et *Hommage à Thésée,* ainsi que les opéras *L'Intransigeant Pluton, Phaedra, Krapp* (ce dernier sur un livret d'après Samuel Beckett), *Les Jumeaux* (sur un livret de Claude Rostand). Il s'est vu honoré de nombreuses distinctions : prix „Ludovic Spohr" de Brunswick, prix de la Fondation „Copley" de Chicago, prix „Georges Enesco" (décerné par SACEM de Paris). Il est membre correspondant de l'Institut de France, Académie des Beaux-Arts. Après avoir été un éminent professeur de morphologie musicale au Conservatoire de *Schola Cantorum,* il ne cesse d'être actif en prenant part aux travaux de jury dans les concours internationaux de création et d'interprétation musicales.

Un si bel anniversaire nous exhorte à adresser l'expression de notre plus grande admiration et appréciation à Madame Monique Haas, son épouse, pianiste et musicienne applaudie pour ses concerts et récitals en Roumanie et tant d'autres pays. Douée d'une vision pénétrante pour l'architectonique musicale, d'un diapason riche en nuances — depuis l'impétuosité et le caractère pathétique de certains moments jusqu'à l'ambiance d'une poésie intime et raffinée de tels autres —, avec son jeu si précis et son style si pur, elle marque par chacune de ses interprétations de belles réalisations dans la vie de concert internationale.

CUPRINSUL

DORU POPOVICI (muzica)
DAN MUTAȘCU (versurile)
Imn închinat orașului Reșița . . . 1
LAURENȚIU PROFETA
DUMITRU D. BOTEZ
RADU PALADI
ALEXANDRU PAȘCANU
GR. CONSTANTINESCU
Probleme ale creației corale și de cîntece patriotice 5

ÎNVĂȚĂMÎNT ȘI EDUCAȚIE MUZICALĂ

GRIGORE BĂRGĂUANU
Valori ale pedagogiei muzicale românești — Alma Cornea-Ionescu 13

ACTUALITATEA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

(rubrică realizată de Michaela Roșu, în colaborare cu : Mihaela Marinescu, Cristina Bohaciu, Carmen Misievici, Rodica Giurgiu, Gemma Zinveliu, Rodica Iliescu și Gh. Șoima)
Din activitatea Uniunii compozitorilor . . 19
Noi tipărituri 20
Discuri 21
EUGEN VICOS
Calendar muzical 22
Agendă 22
TITUS MOISESCU
Filatelie muzicală 24

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează :
IOSIF SAVA, EDGAR ELIAN, GRIGORE CONSTANTINESCU, LUMINIȚA VARTOLOMEI, DORU POPOVICI, VLADIMIR POPESCU-DEVESELU, DAN SCURTULESCU, DUMITRU AVAKIAN, MIHAELA MARINESCU, RADU STAN, ION PELEARCĂ . . . 25

DIN ȚARĂ

GHEORGHE FABIAN
Craiova 36
PAULA BĂLAN
Iași 38
BUJOR DÂNȘOREAN
Tîrgu-Mureș 39

DE PESTE HOTARE

OCTAVIAN COSMA
Bagdad — 78 40
MARIA ROȘCA
Secvențe muzicale australiene . . . 41

PREZENȚE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE

IOSIF SAVA
Orchestra Radioteleviziunii în Jugoslavia . 44
ANTIGONA DUMITRESCU
Eugenia Moldoveanu 44

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. VASILE TOMESCU
Marcel Mihalovici à 80 ans 45

MUZICA ȘI ARTELE FRUMOASE

MARIN MIHALACHE
Alexandru Mohi : „Serenada“ (pe coperta III)

SOMMAIRE

DORU POPOVICI (musique)
DAN MUTAȘCU (vers)
Hymne à la ville de Reșița 1
LAURENȚIU PROFETA
DUMITRU D. BOTEZ
RADU PALADI
ALEXANDRU PAȘCANU
GR. CONSTANTINESCU
Problèmes de la création chorale et de chansons patriotiques 5

ENSEIGNEMENT ET EDUCATION MUSICALE

GRIGORE BĂRGĂUANU
Valeurs de la pédagogie musicale roumaine — Alma Cornea-Ionescu 13

L'ACTUALITÉ MUSICALE ROUMAINE

Les activités de l'Union des Compositeurs . 19
Nouvelles parutions 20
Disques 21
EUGEN VICOS
Calendrier musical 22
Agenda 22
TITUS MOISESCU
Philatélie musicale 24

LA VIE MUSICALE

Signataires :
IOSIF SAVA, EDGAR ELIAN, GRIGORE CONSTANTINESCU, LUMINIȚA VARTOLOMEI, DORU POPOVICI, VLADIMIR POPESCU-DEVESELU, DAN SCURTULESCU, DUMITRU AVAKIAN, MIHAELA MARINESCU, RADU STAN, ION PÉLEARCĂ . 25

NOUVELLES DU PAYS

GHEORGHE FABIAN
Craiova 36
PAULA BĂLAN
Iași 38
BUJOR DÂNȘOREAN
Tîrgu-Mureș 39

LA VIE MUSICALE À L'ÉTRANGER

OCTAVIAN COSMA
Bagdad, 1978 40
MARIA ROȘCA
Séquences musicales australiennes . . . 41

PRÉSENCES ROUMAINES À L'ÉTRANGER

IOSIF SAVA
L'Orchestre de la Radio-Télévision en Jougoslavie 44
ANTIGONA DUMITRESCU
Eugenia Moldoveanu 44

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

DR. VASILE TOMESCU
Marcel Mihalovici à 80 ans 45

MUSIQUE ET BEAUX-ARTS

MARIN MIHALACHE
Alexandru Mohi : „La Sérénade“ (IIIe couverture)

BIBLIOTECA „ASTRA“
SIBIU

MUZICA ŞI ARTELE FRUMOASE

Alexandru Mohi: „Serenada"

Îndrăgostit cu pasiune de artă încă de pe băncile colegiului din Satu Mare, unde şi-a început activitatea, afirmîndu-se apoi ca un talent multiplu înzestrat, în domenii strîns înrudite, precum desenul, pictura şi sculptura, Alexandru Mohi (n. 1902) s-a impus printr-o rară vigoare a construcţiei şi printr-o robusteţe a viziunii lui umaniste, însuşiri ce ţin de însăşi structura temperamentului său dîrz, echilibrat, dar şi de o serioasă pregătire profesională, menită să-l ducă la durabile împliniri pe drumul atît de spinos al creaţiei artistice.

Din lipsa unor condiţii pentru transpunerea lucrărilor în material definitiv, a renunţat însă curînd la preocupările pentru arta statuară, rămînînd ataşat graficii şi mai ales picturii, gen care avea să-i contureze personalitatea şi să-l consacre printre maeştrii artei româneşti contemporane.

Concizia liniei şi francheţea expresiei i-au relevat de la început forţa limbajului, siguranţa construcţiei unor volume riguros arhitecturate în economia imaginii, cu contururi ferme şi cu un acuzat simţ al materiei, tocmai ca un rezultat al practicării sculpturii.

Acum jumătate de secol, în 1929, anul absolvirii Şcolii de arte frumoase din Cluj, cu prima promoţie, Mohi expunea pentru întîia oară la Salonul oficial, la Bucureşti, unde apoi avea să mai fie prezent şi altă dată, iar în 1977 şi cu o amplă retrospectivă, itinerată în cîteva oraşe ale ţării, printre care şi la Cluj-Napoca, unde trăieşte din 1949, fiind şi profesor timp de peste două decenii la Institutul de arte plastice „Ion Andreescu".

Din întreaga lui activitate se desprinde o caldă şi generoasă înţelegere pentru om, pe care-l consideră „cea mai mare dintre minunile naturii". De aici şi interesul statornic pentru genul portretistic şi pentru compoziţie, într-un larg registru afectiv, preocupările acestea ocupînd locul dominant în creaţia sa.

Cizelîndu-şi îndelung lucrările, cu o exigenţă pilduitoare, Mohi nu improvizează, nu se lasă ademenit de primele impresii, de tentaţia spontanului ; rezultat al unei profunde meditaţii, pictura lui are, înainte, de toate, o soliditate a meşteşugului, un echilibru cromatic, tinzînd spre o sinteză ordonatoare, în care include, pe lîngă zone ample de culoare unitară, şi un desen ferm, conturînd forme severe, anguloase. Arstistul manifestă un vădit respect pentru tradiţia constituită, înţeleasă însă ca acumulare de valori decantate şi selectate în timp, prin succesiunea generaţiilor. Modernitatea lui nu este deci premeditată, ostentativă, ci rezultatul unei împliniri organice, într-o evoluţie firească a unei individualităţi creatoare.

Prin descoperirea „formelor larg colorate" şi mai ales prin constatarea faptului că ele corespund întru totul simţirii sale, cum declara odată, Mohi a ajuns la un stil personal, inconfundabil ; prin expresia „forme larg colorate" el înţelege, firește, afinitatea cu tendinţele constructiviste, cu acea viziune uşor geometrizantă în organizarea suprafeţei, prezentă în mai toate tablourile sale.

Serenada reprodusă pe copertă ne relevă capacitatea pictorului de a pătrunde, cu nedespărţit umor, în psihologia umană. Este vorba de o scenă romantică (el însuşi se socotea odată printre romanticii vremii), în care ne izbeşte o anume tensiune a figurii, acea concentrare lăuntrică asupra cîntecului ce exprimă o stare sufletească. Poate cu intenţii ironice, sau mai degrabă cu acea notă de umor şi bonomie proprie picturii sale, artistul şi-a îmbrăcat personajul principal în costum de epocă, amintindune de un trubadur văzut pe scenă ; mîna dreaptă, cu degetele larg răşchirate, i se sprijină pe coardele unui instrument muzical uşor geometrizat (conform viziunii sale), care formează o diagonală menită să întrerupă ritmul numeroaselor verticale ce împart compoziţia în fîşii de grosimi diferite. Cu gura larg deschisă şi cu pleoapele lăsate peste ochi (cum se spune că fac şi cocoşii cînd îşi strigă cîntecul), trubadurul cîntă din toată inima sub fereastra iubitei. Are faţa întoarsă spre privitor, nu spre aleasa inimii, cum se întîmplă în viaţă, pentru că artistul a urmărit să ne atragă atenţia asupra lui, ca centru de interes al imaginii, personajul feminin rămînînd secundar. Intenţia autorului apare limpede şi din faptul că şi-a plasat personajul cu chitara în primul plan, ocupînd cam jumătate din suprafaţa pînzei.

Prin darurile sale de colorist şi de constructor, Mohi ridică această scenă de gen la nivelul artei, conferindu-i un ritm susţinut al spaţiului, raporturi armonioase între planuri, precum şi acel suflu cald al vieţii, sugerîndu-ne intensitatea trăirii momentului.

Substratul de umor al imaginii vine poate din zîmbetul echivoc al tinerei fete plasată în cadrul ferestrei (deasupra unui ghiveci de flori), oscilînd între vanitate feminină satisfăcută şi o stare de beatitudine, de fericită visare ; mai mult decît cîntăreţul de sub fereastră, şi-a închis ochii, deveniţi sub penelul pictorului, două linii subţiri, perfect orizontale, sub sprîncenele ridicate, tot orizontale, ce le fac pandant, în timp ce pe buze îi înfloreşte zîmbetul amintit. Chipul îi rămîne liniştit, destins, iluminat de o bucurie plenară, care-i sporeşte farmecul. Frontalitatea celor două personaje face şi mai limpede mesajul lucrării.

Dincolo de anecdotică, *Serenada* ar putea avea, firește, şi o semnificaţie mai largă ; trăsăturile ingenue ale tînărului chip cu blonde plete uşor fluturate de vînt, căruia jocul luminii îi conferă o transfigurare poetică, ar putea, desigur, să simbolizeze, cu îndreptăţire, o aspiraţie umană spre puritate, spre împlinirea unui ideal mai înalt de viaţă. Oare nu este acesta unul din nobilele rosturi ale artei ?

Marin MIHALACHE

MUZICA — Nr. 2 — 48 p. — București, februarie 1979

Redacția : București, Poiana Narciselor, nr. 6, sector 7
Administrația : Constantin Esarcu nr. 2, sector 1
Telefon : 15.93.61

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona, adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct), ZENO VANCEA, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU.

Pe coperta I : Alexandru Mohi : „Serenada".

I. P. Informația c. 1074

42.416

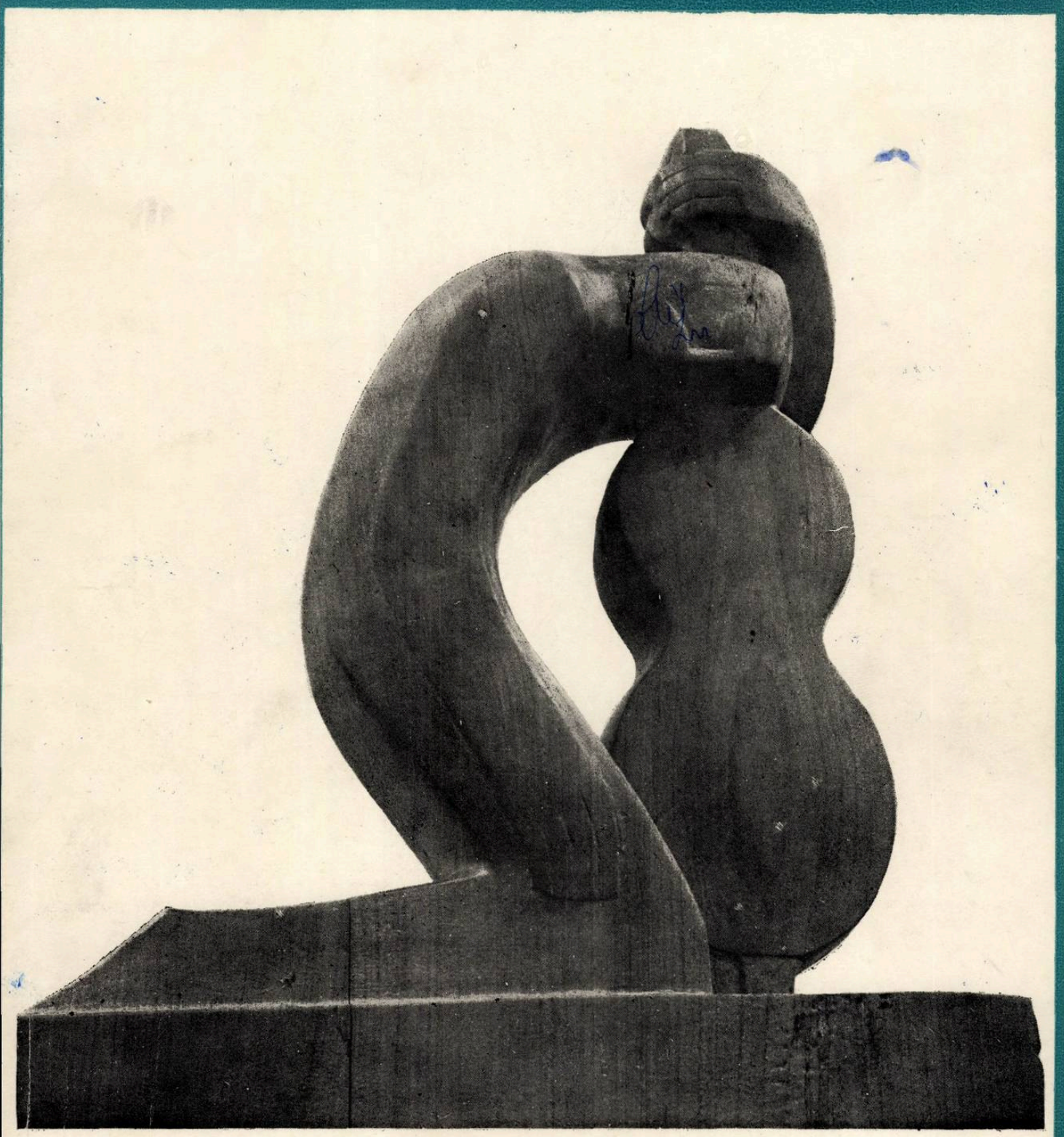
Prețul lei 7

3

MUZICA

MARTIE 1979

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.S.ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE



BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXIX nr. 3 (318) martie 1979

Mesajul tovarăşului Nicolae Ceauşescu adresat Filarmonicii „Gheorghe Dima" din Braşov cu prilejul împlinirii a 100 de ani de existenţă

Dragi tovarăşi,

Îmi este deosebit de plăcut să vă adresez cele mai calde felicitări şi urări cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la înfiinţarea Filarmonicii din Braşov.

Continuatoare prestigioasă a unor vechi şi valoroase tradiţii muzicale româneşti, Filarmonica „Gheorghe Dima" a desfăşurat o bogată activitate, susţinută cu entuziasm, talent şi dăruire de o pleiadă de artişti — români, maghiari, germani — care, într-o nobilă înfrăţire, s-au străduit şi au reuşit să creeze aici, în această străveche vatră de cultură naţională, un climat artistic deosebit de fertil. În anii construcţiei socialiste, Filarmonica din Braşov, participînd activ — alături de celelalte instituţii cultural-artistice din patria noastră — la înfăptuirea politicii partidului în domeniul artei şi culturii socialiste, al educării şi formării oamenilor muncii în spiritul idealurilor înaintate ale socialismului şi comunismului, a adus o contribuţie importantă la propagarea artei muzicale, la înflorirea culturii noi, socialiste din patria noastră. Dobîndirea titlului de laureată a primei ediţii a Festivalului naţional „Cîntarea României" constituie o ilustrare şi, totodată, o apreciere a activităţii rodnice desfăşurate de colectivul filarmonicii dumneavoastră.

Aniversarea Filarmonicii „Gheorghe Dima" are loc într-o perioadă cînd întregul nostru popor desfăşoară o intensă activitate în toate domeniile vieţii materiale, ştiinţifice şi cultural-artistice, consacrîndu-şi plenar forţele şi energiile sale creatoare înfăptuirii istoricelor hotărîri ale Congresului al XI-lea şi Conferinţei Naţionale ale partidului, transpunerii în viaţă a Programului de edificare a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintare a României spre comunism. La această amplă activitate este chemat să-şi aducă din plin contribuţia — alături de producătorii de bunuri materiale, de ceilalţi oameni de cultură şi artă — şi colectivul filarmonicii dumneavoastră, căruia partidul, statul nostru socialist i-au asigurat şi îi asigură condiţii optime de dezvoltare. Promovînd un repertoriu cît mai bogat şi variat, popularizînd şi răspîndind creaţia muzicală naţională, printr-o interpretare de înaltă ţinută artistică, sprijinind, totodată, activ mişcarea artistică de amatori, filarmonica dumneavoastră trebuie să contribuie la continua îmbogăţire a patrimoniului nostru spiritual, la întreaga operă de educare şi formare socialistă a omului nou, cu o conştiinţă înaintată, făuritor conştient şi entuziast al socialismului şi comunismului în patria noastră.

Îmi exprim convingerea că această aniversare sărbătorească va constitui pentru întregul colectiv al filarmonicii un puternic îndemn de a acţiona şi mai stăruitor, cu toate forţele şi capacităţile sale, pentru a răspunde în condiţii tot mai bune însemnatelor sarcini ce-i stau în faţă,

integrîndu-se tot mai profund în efortul general al poporului nostru de dezvoltare și înflorire materială și spirituală a patriei, de ridicare a României socialiste pe culmi tot mai înalte de civilizație și progres.

Cu aceste gînduri vă urez tuturor noi succese și satisfacții în activitatea pe care o desfășurați pe tărîmul nobil al artei și culturii socialiste, multă sănătate și fericire.

NICOLAE CEAUȘESCU

DECRET PREZIDENȚIAL, PRIVIND CONFERIREA ORDINULUI „MERITUL CULTURAL" CLASA I FILARMONICII „GHEORGHE DIMA" DIN MUNICIPIUL BRAȘOV.

Pentru merite deosebite în activitatea cultural-artistică, cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la înființare,

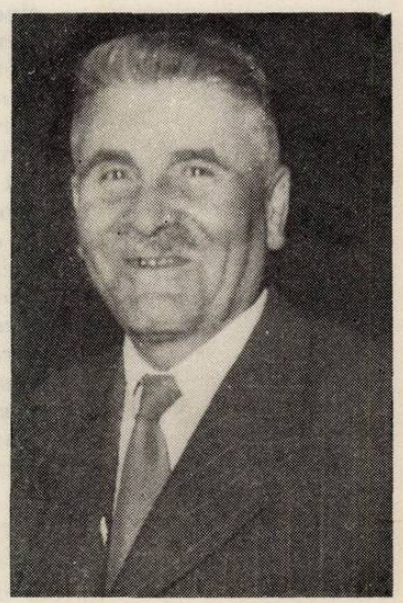
Președintele Republicii Socialiste România d e c r e t e a z ă :

Articol unic : — Se conferă ordinul „Meritul Cultural" clasa I Filarmonicii „Gheorghe Dima" din municipiul Brașov.

NICOLAE CEAUȘESCU

Președintele Republicii Socialiste România

Înaltă distincție acordată compozitorului Ioan D. Chirescu



Pentru merite deosebite în activitatea de creație muzicală și de îndrumare a mișcării corale din țara noastră, în ziua de 9 februarie a fost conferit prin decret prezidențial compozitorului Ioan Chirescu, cu prilejul împlinirii a 90 de ani de viață, ordinul „23 August" cl. I.

În numele tovarășului Nicolae Ceaușescu, Președintele Republicii Socialiste România, înalta distincție a fost înmînată muzicianului de către tovarășul Miu Dobrescu, membru supleant al Comitetului Politic Executiv al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, președintele Consiliului Culturii și Educației Socialiste, care a adresat călduroase felicitări și urări de viață lungă acestui maestru de seamă al muzicii noastre.

dr. Romeo GHIRCOIAȘIU

Epistemologia muzicii ca artă și știință

Studiul obiectului și metodelor diverselor discipline științifice în cunoașterea naturii, a societății sau a omului a devenit o preocupare de prim ordin în gîndirea contemporană. Explozia informațională impune în întreg universul cunoașterii o revizuire a fenomenelor studiate, ca și a metodelor, tehnicilor, normelor ce guvernează cercetarea științifică.

Dar dinamismul acestei explozii pare a antrena gîndirea științifică nu numai în a-și perfecționa și multiplica metodele, ci de a amplifica încă mai mult cîmpul observațiilor atît în adîncurile necunoscute ale microcosmosului cît și în spațiile infinite ale marelui cosmos.

Situarea pe primul plan a epistemologiei este ca atare doar unul din aspectele mutațiilor științifice contemporane. În mod concomitent apar noi discipline care își propun noi obiecte de studiu fie de maximă abstracție ca de pildă *scientica* (știința despre știință) fie de ascunsă ipostază a demersului cognitiv ca *euristica* sau *inventica*, știința descoperirii sau cea a invenției.

Științele socio-umane și nu în ultimul rînd cele ale artelor nu sînt nici ele străine de acest proces gnoseologic. În schimb, amplificarea fără precedent și în ritm vertiginos a informației nu a permis încă o construire împlinită a aparatului epistemologic propriu diverselor discipline. Situația e generală în disciplinele socio-umane. O spune sociologul clujean A. Mihu : „nu a fost elaborată în mod sistematic o epistemologie a științelor socio-umane și nici alte epistemiologii particulare ale unora din aceste discipline" *. Atît acest aspect cît și ceea ce autorul propune pentru o epistemologie a sociologiei este perfect valabil pentru cercetarea muzicologică : „problemele de epistemologie se găsesc în literatura de specialitate sub forma unor frînturi de idei presărate ici și colo în tratatele și studiile de metodologie, metode, procedee și tehnici" [1]). Ele dau materialul „brut" am spune, al unor posibile epistemologii.

Vom justifica parafrazînd pe autorul citat, caracterul încă mai accentuat elementar al prezentului eseu destinat epistemologiei muzicii, prin formularea cîtorva probleme legate de obiectul și subiectul cunoașterii în arta sonoră ca și metodele care guvernează procesul epistemic. O vom face adoptînd muzica în dubla sa ipostază de artă și știință.

Ceea ce justifică acest dualism este funcțiunea de cunoaștere pe care o implică muzica — formă a conștiinței sociale ; și anume cunoaștere la nivel de artă și la cel de știință așa cum era privită încă din antichitate, așa cum s-a impus ca singura artă admisă în universitățile medievale, alături de științele exacte și așa cum e admisă azi în rîndul disciplinelor socio-umane.

I. *Obiectul* cunoașterii prin artă e un fragment al realității : categorie emoțional-atitudinală a acesteia, trăirile sufletești.

Subiectul cunoașterii prin arta muzicii este compozitorul. El este cel care desfășoară acțiunea de cunoaștere cuprinsă în procesul creator, iar rezultatul acțiunii sale este opera de artă.

Demersul său cognitiv, care este unul de invenție, de descoperire, de creație dar și de „trăire", va fi guvernat de *metodele* proprii

*) O recentă lucrare de epistemologie a științelor socio-umane e scrisă de eminentul gînditor elvețian Jean Piaget (Paris, 1977). Viitoare cercetări urmează să-i analizeze contribuția posibilă la o epistemologie particulară a muzicii.

1. Achim Mihu, *ABC-ul investigației sociologice*, Cluj-Napoca, 1971, p. 11.

disciplinelor *practicii* muzicale. Sînt discipline care au misiunea de a asigura perfecțiunea artizanală a operei de artă, temei al măiestriei acesteia. Armonia, contrapunctul, melodica, ritmul, teoria formelor și cea a instrumentației sînt cele pe care le-a impus o îndelungată tradiție. Lor li se vor adăuga discipline contemporane care își propun de asemenea scopuri legate de „praxis-ul" creator : matematica, cibernetica se numără printre acestea.

Desfășurată în timp, arta muzicală nu-și poate exercita funcțiunea de cunoaștere a realității decît prin intermediul *interpretării*. Aceasta la rîndul ei transmite auditorului opera de artă care prin *recepție* este în măsură să o reconstituie însușind atît materia sa sonoră cît și obiectul cunoașterii pe care îl cuprinde într-o adevărată re-compoziție sau „sinteză" (N. Hartmann). Compozitor, interpret și auditor sînt ca atare pe rînd subiecți ai cunoașterii realității prin artă.

Desigur că nici în creația artistică după cum nici în cercetarea științifică, metodele în sine nu creează nimic ci doar orientează gîndirea creatoare. Invenția în artă ca și în știință aparține unui moment ascuns, de o intensă combustiune rezolvată prin acel „scurt-circuit" care este nașterea ipotezei în știință și „scînteia" — metaforă comună — în geneza operei de artă. E atît de ascuns și de necunoscut acest proces încît știința actuală nu cunoaște metode și reguli pentru a genera invenția proprie adevăratei arte și științe, artistului și omului de știință autentic. „Nu există rețetă științifică pentru fabricarea geniului" [2], afirmă în acest sens esteticianul român P. Servien. El relua o concepție tradițională în gîndirea filozofică românească potrivit căreia : „Invenția adevărului nu este un produs direct al metodicii, ea ne vine dintr-un izvor mai adînc pe care în lipsa unui termen mai potrivit îl numim originalitatea omului de știință" [3]).

Reținem această idee deoarece o vom relua în investigațiile noastre asupra invenției și cunoașterii în muzică și muzicologie.

Existența unor segmente comune în drumul creativității artei și științei este una din justificările apelului pe care îl facem la gîndirea filozofică și logica procesului cognitiv. Paul Valéry imaginînd el însuși aceste segmente comune, a identificat în Leonardo da Vinci personalitatea care simbolizează forța creatoare în cele mai diverse domenii ale invenției : în artă, știință și tehnică, pe parcursul unicelor linii comune ale creativității [4]).

Odată invenția apărută, metodele vor avea rolul de a asigura acea perfecțiune a operei originale — perfecțiune logică în științe, estetică, — în sens larg — în artă. O spune același estetician, citat anterior, cu deosebită pertinență : „Stăpînind mai bine regulile armoniei sau ale ritmicii, muzicianul și poetul sînt în mai mare măsură capabili să evite erorile și eșecurile de expresie eficient estetică a sentimentului" [5]).

Adoptînd concepția unei arte ca mod de cunoaștere a realității, știința modernă a imaginat un concept în măsură să o exprime : *metafora epistemologică*. Autori ca Tudor Vianu și V. E. Mașek la noi, Ortega y Gasset sau Umberto Eco [6]) în literatura occidentală, analizează după cum se știe, în mod detaliat funcțiunile posibile ale acestui concept. Deși muzica este prevăzută și ea printre domeniile de acțiune ale metaforei epistemologice, pentru noi, această noțiune rămîne proprie mai cu seamă teoriei literaturii sau artelor plastice. Ceea ce reținem însă pentru eficiența cognitivă a conceptului este din nou abordarea acelei zone ascunse a invenției. Se știe că metafora aparține unei perioade incipiente în istoria limbajului comun. Pe măsura progresului gîndirii, limbajul își raționalizează expresiile renunțînd la metafore, la corelații intuitive sau imaginare [7]). Limbajului liric îi urmează limbajul științific, (P. Servien) dar artele își mențin competența abordării metaforei ca demers de cunoaștere epistemică. În același timp știința se simte obligată fie să recunoască artei cunoașterea prin metafore a unor fenomene care o depășesc — fie să apeleze ea însăși la metafore pentru aspecte ale realității pe care n-a reușit să le definească prin concepte. Dar chiar temeiul logic al metaforei care este *analogia*, ne conduce, după unii autori, înspre aceeași zonă ascunsă a invenției, a intuiției, a imaginarului în guvernarea cărora nu se cunosc reguli și rețete [8]). Or, în această zonă arta sonoră își dezvăluie trăsături proprii. În opoziție cu artele plastice sau literatura, arta muzicală ca și arhitectura sînt moduri de expresie care nu apelează la reprezentarea unor imagini exterioare lor : obiecte sau acțiuni. Mai mult decît arhitectura, aservită funcțiunii căreia opera de artă îi este destinată, muzica, după unii autori, e un joc

2. Pius Servien, *Estetica*, București, 1975, p. 20.
3. C. Rădulescu-Motru, *Lecții de logică*, București, 1943, p. 198 ; în gîndirea contemporană ideea este exprimată cu pertinență și de Bertrand Russel : „Pînă acum nu s-a descoperit nici o metodă care să facă posibilă invenția ipotezelor prin vre-o regulă" *(History of Western Philosophy*, London, 1967, p. 529).
4. Paul Valéry, *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci*, București, 1969, p. 11 și urm. ; Gabriela *Negreanu, Paul Valéry și modelul Leonardo*, București, 1978, p. 90 și urm. ; vezi și Terence McLaughlin, *Music and Communication*, London, 1970, p. 106.
5. P. Servien, op. cit. Cuvînt înainte de V. E. Mașek, p. 14.
6. Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, 1957, p. 38 ; V. E. Mașek, *Mărturia artei*, București, 1972, p. 60.
7. C. Rădulescu-Motru, op. cit. p. 237.
8. * * * *Dicționar de Filozofie*, București, 1978, p. 27 ; Roland Barthes adoptă o opinie înrudită : „toate explicațiile care apelează la analogie — și ele sînt foarte multe — constituie o amăgire, ele formează imaginarul științei", apud Jacques Gomila, *l'Anthropologie physique et son projet*, în „La Pensée", 1978, avril, 198.

pur, un joc liber al invenției sonore [9]). Desigur, o spunem de la bun început, nu o libertate absolută, abstractă, care ar acționa în vid, ci o libertate cucerită în lupta cu însăși materia sonoră, cu organizarea *imaginii* ei și cu expresia *sensului* pe care are a-l exprima [10]). O libertate ce nu e capriciu sau hazard pur ci o „unitate contradictorie între laturile controlate conștient și cele spontane și emergențiale". E aici în acțiune un determinism de nuanță aleatorie, care guvernează procesul creației conform unor legi probabilist-statistice. Credem că mai mult decît în știință sau în alte arte, ele îngăduie procesului creator în muzică „să evolueze de la starea lui inițială spre starea finală pe mai multe căi". Descoperirea acestor aspecte ale procesului creator, determină gîndirea contemporană să se ridice contra excesului de logicism, contra „delimitărilor casante" (Gr. Moisil) pentru ipoteze și reguli flexibile, mai puțin coerente, pentru un anumit „flou", pentru mult spirit de finețe în cercetarea științifică (Louis de Broglie). Este un demers cognitiv ce apropie, odată mai mult, creația științifică de procesul creator-artistic, identificate în inițiale segmente comune [11]).

Caietele de schițe beethoveniene par a pleda pentru inexistența unor reguli care să guverneze invenția — acea scînteie a inspirației, — metaforele ne urmăresc — în schimb demersul creator cunoaște o permanentă și succesivă șlefuire prin metodele date de ceea ce numeam disciplinele practicii muzicale. În acest stadiu secund al demersului creator poezia cunoaște analoage momente ale luptei cu materia (cuvîntul) pentru perfecțiune. Doar că aici, dincolo de jocul inițial se impune ceea ce spuneam, servitutea (creatoare de altfel) a sensului, reflex al unei realități exterioare. (O pildă elocventă o constituie succesivele șlefuiri ale versului eminescian, adevărată paralelă cu schițele beethoveniene). În fine în drumul ascendent spre perfecțiunea operei de artă, compozitorul are în vedere întregul acesteia — imaginea finală a ei, sinteză majoră a întregii acțiuni creatoare. Este credem, sensul pe care trebuie să-l acordăm ideilor enesciene potrivit cărora : „nu urmăresc decît creațiunea în ansamblu, cuprinsul ideii, emoția totului... Tema este un simplu pas pe drumul atît de vast al unui întreg muzical". Enescu adopta și el metafora pentru a exprima zonele primare ale creației : „inspirația, spune maestrul, se întemeiază pe un întreg complex interior și totuși spațial în care să se strîngă într-un tumult fără de început un fel de nebuloasă spirală astronomică"... și continuă Enescu, „numai după ce nebuloasa spirală se precizează, intervin elementele tematice, în raport cu ideea generală. Ele formează materialul cu care se fixează, se clădește structura arhitectonică a simfoniei" [12]).

II. Științele practicii muzicale creatoare oferă metodele lor și unui alt nivel al cunoașterii prin muzică. Este cel al investigației muzicologice ce are ca principal scop cercetarea operei de artă. În acest sens muzicologul analizează felul și măsura în care opera de artă corespunde normelor științifice ce asigură perfecțiunea creației. El desfășoară o acțiune de reflexie asupra artei verificînd drumul creator al compozitorului și perfecțiunea acestuia. E o acțiune paralelă, după cum spuneam, cu cea a logicianului care verifică, cercetează corectitudinea unei opere științifice, ipoteză sau teorie.

Obiectul epistemic va fi ca atare la acest nivel opera de artă : forma, structura, imaginea — componente care organizate științific de către compozitor, constituie temeiul exprimării sensului, a configurației, a realității emoțional-atitudinale.

Subiectul cunoașterii epistemice este muzicologul ce desfășoară cercetarea asupra obiectului respectiv.

Metodelor proprii disciplinelor practicii creatoare li se adaugă la acest nivel cele ale științelor contemporane care fără să fie admise încă în sistemul muzicologiei, pot aduce o contribuție esențială în cunoașterea prin analiză și verificare a perfecțiunii operei de artă ; alături de cibernetică sau matematică, merită menționate semiotica și informatica, prin posibilul lor aport analitic. Ele pot verifica demersul creator fie că acesta a fost guvernat de disciplinele clasice, fie că arta a fost generată prin propriile lor metode — în măsura posibilităților creatoare ale acestora.

Un interesant apel la categorii ale informaticii permite lui Aurel Stroe (într-un text semnat în cadrul doctoranturii) o reflexie inedită asupra primelor momente din partitura Simfoniei a IX-a beethoveniene.

Alături de el Dinu Ciocan, Theodor Grigoriu, Vasile Herman, Lucian Metianu, Octavian Nemescu, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Dan Voiculescu ș.a. apelează la metodele matematice, cibernetice sau la informatică fie în procesul creator fie în cel al investigației științifice.

Acestor metode proprii disciplinelor clasice sau contemporane li se adaugă la acest nivel o nouă disciplină cu propriul ei aparat epistemologic : *critica muzicală.*

Ignorată odinioară de către sistemul muzicologiei, admisă printre ramurile sale de abia în cea de a doua jumătate a secolului XX (1954) [13]), critica muzicală se impune în episte-

9. N. Hartmann, *Estetica*, București, 1974, p. 129.
10. Pascal Bentoiu, *Imagine și sens*, București, 1973, p. 67.
11. Șt. Lanțoș, *Valoarea euristică a previziunii științifice*, Cluj-Napoca, 1976, p. 134 și Șt. Georgescu, *Corelația dintre critică și creație în gîndirea științifică*, în „Revista de Filozofie", 6/1977, p. 685 și urm.
12. * * * *George Enescu* op. col. București, 1964, p. 48 și urm.
13. Oskar Elschek, (Bratislava), *Gegenwartsprobleme der musikwissenschaftlichen Systematik*, în „Acta Musicologica", XLV, 1973, I, p. 10.

mologia științelor muzicale, cu un rol deosebit. Ea preia metodele celorlalte discipline — practice la acest nivel — adoptă analiza dar este în măsură să cuprindă și sinteze concluzive.

Importanța criticii muzicale se reflectă ca un „feed back" și la nivelul anterior, cel al artei muzicale ca mod de cunoaștere epistemică. Acolo principiul ei funciar se manifestă sub forma unui *examen critic*, desfășurat de compozitor asupra propriului proces creator — pe tot parcursul acestuia din momentul invenției și pînă la împlinirea finală a „arhitecturii" și „ideii generale", despre care vorbea Enescu. Desigur critica muzicală își va putea exercita misiunea și la al treilea nivel al cunoașterii muzicologice, cel al cercetării fundamentale.

O vom analiza în continuare nu înainte însă de a fi relevat un moment semnificativ de îmbinare organică între cunoașterea procesului creator și cel de reflexie critică asupra acestuia în persoana lui Mihail Jora. Stăpînirea limbajului științific prin propriul demers creator i-a permis eminentului compozitor o activitate de critic muzical în măsură să sesizeze cele mai profunde și mai nuanțate aspecte ale muzicii românești și universale surprinse de-a lungul segmentelor ce unesc momentul invenției cu ipostazele finale ale întregului muzical. Într-o epocă mai nouă Cornel Țăranu la „Tribuna" și recent E. Terenyi în „Utunk" au reluat acest drum tradițional al criticii noastre muzicale.

Și dacă subsumăm aceluiași nivel al examenului critic exegezele stilistice semnate de S. Toduță (în colaborare cu V. Herman și H. P. Türk) în analizele formelor polifonice bachiene, vom conchide în mod analog asupra unei posibile identificări creatoare între artist și om de știință, în procesul cunoașterii fenomenului muzical. Investigarea întregului univers ontologic și gnoseologic al muzicii permite lui Pascal Bentoiu același *flux cognitiv continuu* între procesul creator și examenul critic al fenomenului sonor. Este temeiul unei viziuni estetice în care pragmatica poate fi în orice segment creator mod de autentică verificare a ipostazelor.

III. Încă în gîndirea muzicală antică (Aristide Quintilianus) disciplinele practice ale unei cercetări aplicative erau strîns legate de *disciplinele teoretice* proprii cercetării fundamentale. Este ceea ce considerăm că reprezintă un al treilea nivel în statutul epistemologic contemporan, al sistemului muzicologiei.

Obiectul cunoașterii epistemice îl constituie la acest nivel intreaga fenomenalitate a arteî sonore. Creația, interpretarea, perceperea și recepția artei, evoluția ei istorică și stadiul ei, contemporan cu deschideri spre previziune, prospecțiune și prognoză, materia ei acustică și componentele psihice sau sociale ale fenomenului artistic, factori ce țin de axiologie, teleologie și determinismul cauzal cuprinzînd într-un complex întreaga realitate ontologică și gnoseologică a muzicii.

Subiectul cunoașterii este în acest caz muzicologul guvernat de scopurile esențiale ale cercetării fundamentale. Multiplicitatea disciplinelor ca arta muzicală în cele mai diverse laturi determină numeroase posibilități ale specializării subiectului epistemic. El poate fi istoric sau teoretician, estetician sau sociolog, psiholog sau acustician, etc., etc.

Metodele sînt proprii acestor discipline diverse. Ele colaborează pentru a surprinde toate fațetele fenomenului studiat. Epistemologia muzicală modernă a creat conceptul de *pluralism al metodelor* [14]), pentru a defini necesitatea acestor relații transversale între diversele discipline și metodele lor. E un concept corelat fenomenului de *interdisciplinaritate* întemeiat în muzică pe premisa existentă încă în gîndirea antică. Acustica, matematica, etica, politica și poetica își dădeau mîna pentru a studia fața nevăzută a acestei lumi sonore care ne reprezintă ca oameni.

Cunoașterea informațională contemporană aduce uneori acest sistem interdisciplinar, care este muzicologia, pe primul plan al interesului științific general. Și odată cu aceasta, noi elemente pentru o posibilă epistemologie a muzicii care să depășească empirismul și lipsa unui sistem rațional, deductiv, bine închegat, de o amplă deschidere spre viitoarea cunoaștere a vieții și a artei.

Desigur că cercetarea fundamentală în ciuda esenței sale funcționale nu rămîne izolată nici de cercetarea practică nici de procesul creator. Dimpotrivă, enunțurile ei pot fi puncte de plecare, pentru noi investigații aplicative destinate la rîndul lor practicii creatoare. Mai mult chiar, realități ce constituie obiect propriu al unor discipline fundamentale ca cele umane sau sociale bunăoară, pot deveni nemijlocit elemente ce guvernează procesul creator. Nici Beethoven și nici Bartók sau Enescu n-au avut preocupări științifice axate pe disciplinele amintite. Elemente ale cunoașterii omului și societății contemporane lor s-au integrat însă în procesul creator în limbajul liric și științific al acestuia. „Oda bucuriei", trilogia dramatică bartókiană sau Simfonia a III-a și Oedip-ul enescian au integrat în procesul genezei enunțuri proprii acestor științe. Iar cugetările lui Enescu formulate în anii '30 sînt adevărate texte de sociologie a muzicii, ce împlinesc pe planul reflexiei empirice elemente de cunoaștere transfigurate în capodoperele sale [15]).

Cele de mai sus constituie de aceea doar unul din argumentele necesității de a dezvolta cunoașterea științifică în cele mai diverse ramuri ale sistemului muzicologiei.

În condițiile exploziei informaționale omul de știință vine din cele mai diverse direcții pentru a studia laturile multiple ale fenomenalității muzicii. Sînt direcții atît de diverse iar speciali-

14. A. Mihu, op. cit. p. 9 și F. Blume, *Historische Musikforschung in der Gegenwart*, în „Acta Musicologica", XL, 1968, I, p. 16.
15. * * * *George Enescu*, op. cit. p. 17 și urm.

zarea științifică atît de accentuată la modul contemporan, încît o atare cunoaștere științifică este imposibil să-i fie solicitată în mod exclusiv compozitorului.

Interdisciplinaritatea înseamnă colaborarea între cele mai diverse limbaje și metode științifice de la cel istoric pînă la cel sociologic, de la cel acustico-matematic pînă la cel al psihologiei, încît demersul muzicologic contemporan nu poate fi conceput decît ca o activitate colectivă asigurată de către ceea ce gîndirea actuală numește „comunitate științifică".

Nivelele II și III reprezentînd categoriile cercetării practice și teoretice pot ele însele intra în diverse corelații interdisciplinare. De asemenea ele pot apela nu numai la studiul artei culte ci, dimpotrivă, pot să abordeze arta populară ca obiect de cercetare științifică. La nivelul I *obiectul* cunoașterii prin folclor va fi din nou realitatea — poate încă mai bogată decît la nivelul artei culte, deoarece însuși *subiectul* cunoașterii (creator, interpret, auditor) este difuz social, de o amploare fenomenologică ce străbate întinse perspective spațiale și temporale. *Metodele* creației populare vor fi date de legitățile proprii unor arhetipuri generate la rîndul lor în multiple coordonate materiale și spirituale : structura acustică a fenomenului sonor, limbajul vorbit al societății, specificul psihic-etnic, cu tradițiile sale istorice se numără printre acestea. Sînt metode creative ce acționează instinctiv în gîndirea folclorică. Ele nu sînt transpuse în limbajul științific al teoriei pentru a guverna creația — deoarece prin acest transfer, folclorul ar deveni artă cultă. În schimb aceste legități care dau „metodele" creației populare, pot fi „descoperite" la nivelul III al cercetării fundamentale.

Ele pot adopta nivelul II, pentru a servi analizei operei de artă populară, pentru a-i cerceta acesteia perfecțiunea, respectiv apartenența tipică sau atipică la arhetipul dat, cu forma, stilul, limbajul, finalitatea social-estetică a acestuia.

Știința românească a creat o orientare de semnificație mondială în problema interdisciplinarității centrată tocmai pe cunoașterea etnologică : este cea a Școlii sociologice de la București, fondată de D. Gusti. Etnomuzicologia prin C. Brăiloiu și colaboratorii săi (Tiberiu Alexandru, Emilia Comișel, Matei Socor, Achim Stoia) vor activa susținut în echipe complexe de cercetare pe teren, alcătuite din reprezentanți numeroși ai științelor umane sociale și naturale. Este ceea ce a creat o tradiție a unei viziuni sociale atît în studiile folclorice cît și în cele de istorie a muzicii românești propusă a deveni o adevărată istorie a vieții muzicale românești [16]). Ea se va reflecta în numeroasele lucrări destinate acestei discipline semnate încă în prima jumătate a secolului XX de George Breazul, Zeno Vancea și în urmă de Petre Brâncuși, Octavian Lazăr Cosma, Vasile Tomescu ș.a.

Folclorul, fenomen de adînci izvoare sociale, va fi considerat ca un complex de categorii istorice, document prețios pentru o cunoaștere interdisciplinară centrată pe istoria muzicii. Dar pluralismul metodelor vine să fertilizeze și alte discipline ale cunoașterii muzicologice. Teoria muzicii prin metodele etnomuzicologice ale autorilor români vine să biruie dogma clasicismului pentru a revitaliza conceptele ritmului și a sistemelor tonale (C. Brăiloiu, Wilhelm Berger, Gheorghe Firca, Anatol Vieru. ș.a.) în sensul unor contribuții reale la adevărate „gramatici generative" (Ruwet).

În contextul „metodei Leonardo" ce constituie un principal motiv conducător în prezentul eseu, reținem numele unor C. D. Georgescu și N. Coman care ca și la începuturi de drum P. Bentoiu (sau odinioară Sabin Drăgoi) studiază melosul popular în sensul unei autocunoașteri, am spune, a creativității muzicale. Ei se întorc înspre jocul ideilor și imaginației creatoare îmbogățite printr-o analiză științifică a segmentelor ce definesc fenomenalitatea gîndirii artistice populare.

Pentru a ilustra cele trei nivele ale cunoașterii epistemice a muzicii ca artă și știință, am imaginat un grafic ce reprezintă în mod sinoptic, obiectul, subiectul și metodele proprii fiecărui nivel :

Nivel	OBIECT	SUBIECT	METODE
I	Realitatea	Compozitor	Disciplinele practice
II	Operă de artă	Muzicolog	idem
III	Muzica	Muzicolog	Disciplinele teoretice

Fig. 1

De asemenea, pentru a reprezenta procesul creator al unei opere originale, adoptăm un grafic propus de știința noastră contemporană [17]). E un model aplicabil atît în opera de artă, cît și în cea științifică, ceea ce favorizează în mod deosebit studiul nostru (fig. 2).

Desigur, am prefera o imagine spațială tridimensională (după cum se exprimă Enescu metaforic) poate chiar un spațiu multidimensional, imaginat de matematica modernă, pentru acest proces atît de complex al creativității. Dar ne mulțumim pentru un prim pas cu imaginea plană bidimensională. Vom remarca un prim moment în procesul creator pe care îl relevam noi înșine : „jocul de idei". Modelul e creat, credem, după concepția lui A. Moles, și

16. R. Ghircoiașiu, *Periodizarea istoriei muzicii românești*, în „Muzica" XIII, 1963, nr. 6, p. 16.
17. M. Diaconu, I. Smirnov, I. Tudosescu, *Filozofie, Teme-Bibliografie-Crestomație*, București, 1976, p. 426.

chiar dacă în graficile acestuia lipseşte categoria jocului de idei, el afirmă textual că muzica începe prin a fi joc, în epoca arhaică a „spontaneităţii" [18]). În grafic este apoi indicată „imaginaţia" care guvernează jocul ideilor. La acelaşi nivel am adăugat noi un element inexistent în graficul propus, *metodele* creaţiei.

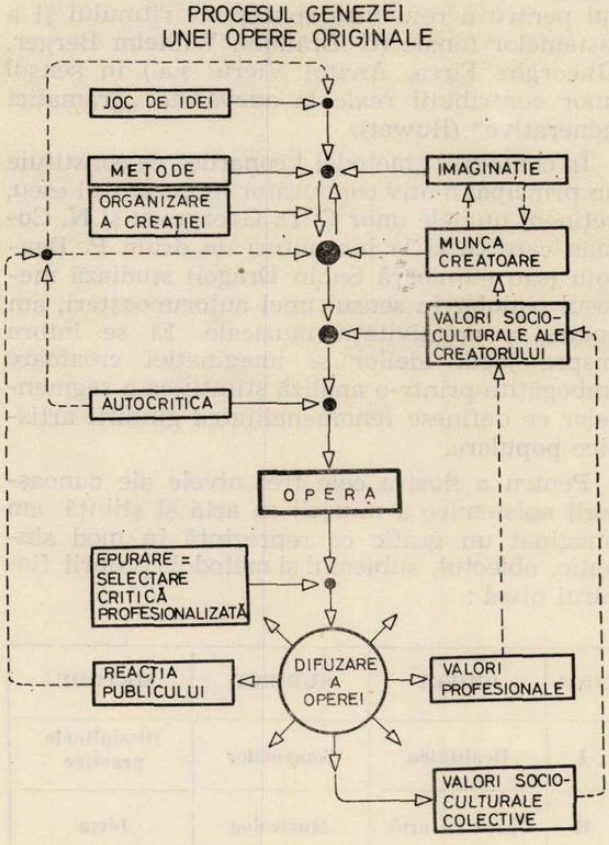


Fig. 2

Am încercat astfel să situăm în opoziţie două forţe care se înfruntă : cea subiectivă (imaginaţia) şi cea obiectivă (metodele creaţiei). Adăugînd metodele în partea stîngă a graficului am încercat de asemenea să subliniem latura metodologică a procesului creator, reprezentată prin *organizarea creaţiei, autocritica, critica profesionalizată* şi preluarea critică a operei de către public. Spuneam anterior că disciplina criticii muzicale îşi corelează toate ramurile practicii creatoare şi principiile acţionează din momentul jocului ideilor pînă la cel al consumului de către public. În schimb, partea dreaptă a graficului defineşte latura axiologică a procesului creator prin prezenţa la trei nivele a valorilor ; canale ale fluxului asigură o permanentă osmoză în cuprinsul întregului atît în partea de metodologie, cît şi în cea axiologică a procesului.

Graficul este deschis pentru studiul întregului ciclu al celor trei nivele de cunoaştere prin muzică şi muzicologie. El permite desfăşurarea procesului cognitiv muzicologic al nivelului II — ce studiază opera originală ca şi cea a demersului specific nivelului III — studiul muzicii în complexa ei fenomenalitate. Disciplinele muzicologiei se pot opri în oricare punct al graficului în mod solitar sau în constelaţii interdisciplinare pentru a cerceta pasionantul drum al artei din momentul jocului liber al invenţiei şi ideilor şi pînă în difuza ei existenţă umană şi socială.

18. A. Moles, *Sociodinamica culturii*, Bucureşti, 1974, p. 282 şi urm.

Gheorghe FIRCA

Analiza muzicală din perspectivă sistematică

În demersul analitic şi cognitiv, întreprins în diferite etape de plămădire a substanţei muzicale, s-au cristalizat explicaţii, concepţii şi sisteme teoretice al căror grad de operativitate şi aplicabilitate „relativă" priveşte o anume stare a „materiei" muzicale, înţeleasă ca stare specifică în „unitatea de timp" istoric. O trăsătură definitorie pentru muzicologia actuală este investigarea *situaţiei concret-istorice* a structurii *prin mijloacele adecvate* fiecăreia dintre aceste structuri. Totodată, principiile ce s-au succedat în timp printr-un contact fenomenal nemijlocit cu realitatea muzicală sînt, în momentul de faţă, un bun cîştigat al gîndirii muzicale şi muzicologice, în aşa fel, încît, departe de a se înlocui pe deplin unul pe celălalt, odată cu schimbările petrecute în materia artistică, cu schimbările de stil şi de mijloace tehnice, aceste principii acţionează multiplu dar şi concentric în explicarea unui cîmp larg de fenomene, inclusiv a fenomenelor mai noi sau contemporane (caracterizate, la rîndul lor, de o multiplicitate a cauzelor de care sînt guvernate).

În conformitate cu această situaţie dată, impusă în mod obiectiv cercetătorului, a fost posibilă abordarea din diferite unghiuri, de o deschidere teoretică mai însemnată sau mai puţin însemnată, de o actualitate mai mult sau mai puţin acuzată, a fenomenelor petrecute în substanţa muzicală, fenomene ce nu au fost considerate niciodată în sine, ci în legătura lor semnificativă cu realitatea structurală dată.

Subiacente oricărui demers teoretic, într-o anume măsură chiar anistorice, atitudinile axate pe factorul dialectic, fenomenologic sau epistemologic se reliefează, devenind, de la caz la caz, precumpănitoare în anumite faze istorice.

Remanente prin valorile pozitive pe care le oferă după o prealabilă decantare, aceste atitudini conferă ceva din sîmburele lor raţional, din deschiderea lor cognitivă statutării unei metode complexe de abordare a fenomenelor muzicale în etapa actuală. Oricare ar fi preferinţele noastre faţă de una sau alta dintre evocatele atitudini, oricare ar fi punctele noastre de vedere critice la adresa acestora, nu am putea face abstracţie, procedînd la constituirea metodei celei mai adecvate, de rezultatele *atunci* şi *astfel* obţinute şi nici de eficienţa fie şi parţială, a unor principii.

Întreaga problematică muzicală a sfîrşitului secolului al XIX-lea şi a începutului secolului al XX-lea s-a apropiat de sfera filozoficului, muzica fiind, ca şi în etapele anterioare, un motiv de meditaţie pentru filozofie, dar, în plus, un domeniu concret în care filozofia şi metodele ei pătrund pînă la nivelul proceselor şi legilor specific artistice. Vom constata astfel cîştigul realizat nu atît pentru speculaţia filozofică, ci tocmai pentru acţiunea de aprofundare a problematicii din unghiul *specificului*, deducînd de aici rolul catalitic al filozofiei (şi, într-o mai largă accepţie, al ştiinţelor naturii şi al ştiinţelor filologice, aflate într-o fază explozivă în a doua jumătate a secolului trecut) asupra gîndirii despre muzică. La răscrucea orientărilor pe care le înregistrează sfîrşitul romantismului, se produce, în plan teoretic, apariţia dar şi disiparea hermeneuticii muzicale, a cărei decadenţă — cum se pronunţă o luare de poziţie recentă — îl reprezintă *Führer durch den Konzertsaal* al lui Kretzschmar, cu a sa vulgarizare a „citirii" textului muzical în virtutea sensului afectiv pe care l-ar îmbrăca fiecare articulaţie a formei. Ca o atitudine opusă, radicală, se afirmă refuzul ideii (al oricărei idei) ca revers al structurii, aşa cum apare aceasta în poziţia lui Hanslick. În aceste condiţii, punctul de vedere riemannian, bazat pe analiza formei, încearcă o diminuare a efectelor hermeneuticii dar şi o relativizare a formalismului extrem şi, în plus, o acreditare şi chiar o reabilitare a unei vechi atitudini profesionaliste (proprie muzicianului, care, sigur de stăpînirea raţională a materiei ca şi de instinctul său de percepere a încărcăturii emoţionale şi de sens de dincolo de materie, are a-şi manifesta oricînd o atitudine circumspectă atît faţă de literaturizarea către care conduce hermeneutica, precum şi faţă de ontologizarea pe care o presupune formalismul).

Teoria logicii muzicale, preconizată de Riemann, devine una dintre consecinţele „logice" ale adoptării acestei poziţii intermediare, imaginea şi noţiunea logosului, pe cale de conturare, avînd a exprima şi explicita fenomenul muzical cu instrumentele unui ontic şi ale unei dialectici specifice, filozofice în aparenţă, dar neconfundabile totuşi cu generalitatea gîndirii filozofice şi nici cu rigoarea scientist-pozitivă pe care o reclamă determinarea sistemului muzical (a celui tonal, de pildă, la a cărui elucidare muzicologul german a contribuit nu mai puţin). Un anume echilibru, rezultat dintr-o aceeaşi tendinţă de conciliere a antitezelor, se întrezăreşte în chiar definirea ca atare a logicului muzical.

În fond, acest logic muzical este, într-o primă şi principală accepţie, modul de existenţă al structurii, „în sinele muzical", reprezentînd un anume necesar al desfăşurării muzicii, prin corelaţiile şi funcţiile ce se stabilesc la nivelul tuturor micro- şi macro-elementelor (cu precădere al celor tonal-armonice).

Într-o a doua accepţie, o accepţie pe care am numi-o *filologică,* logicul reprezintă o anume elocvenţă — discernabilă mai ales la nivelul membrilor de formă (celulă, motiv, frază, perioadă) — un anume „înţeles prin sine" al acestora, ca şi opoziţia dintre membrii în virtutea unor contraste precum : avînt-repaus *(thesis-arsis),* tensiune-destindere, afirmare-negare etc. din sfera unor curioase asocieri ale imaginilor mecanic-energetice sau psihologice ; nu exclusiv *terminologic* ci chiar prin similitudinea cu unele elemente ale vorbirii, atunci cînd se referă la propoziţie, frază, perioadă (termeni împrumutaţi din gramatica limbii), sau la elemente ale artelor reprezentării, atunci cînd vorbeşte de figură şi de motiv. Riemann elaborează o sintaxă muzicală *(Musikalische Syntaxis,* Leipzig, 1877). Supoziţia că încercarea lui Riemann de a apropia construcţiile arhitectonice ale melodicului (secondat şi chiar determinat de sensul armonic) de sintaxa limbii vorbite ar antrena şi o acceptare a sensului (a semanticii) limbii — tradusă fiind aceasta fie şi prin asocieri ingenioase cu elementele generale ce constituie baza „logică" a tuturor limbajelor — trebuie privită cu cuvenita circumspecţie (fiind de semnalat aici tocmai unele tentative ale semioticienilor de a-şi găsi în Riemann un precursor). În primul rînd, datorită faptului că muzicologul respinge nu numai hermeneutica ci, implicit, orice încercare de semantizare (=poetizare) mai îngrădită sau mai liberă a micro- şi macro-elementelor de structură muzicală, punînd accentul dimpotrivă pe ceea ce se petrece la nivelul materiei şi explicînd procesul prin termenii proprii ai analizei muzicale. Din apropierea sintaxei muzicale de sintaxa limbii, Riemann nu reţine — în afara unor formulări de termeni — decît modelul, aspectul formal al unei organizări, ce ar putea sluji explicării procesului muzical. Însemnătatea pe care Riemann o acordă sensului prim al logicii muzicale, acelui „în sine" al muzicii, primordialităţii structurii şi modului ei de comportare, reiese şi din faptul că, din chiar demersul analitic riemannian, orice referire la cea de a doua accepţie a logicului (încărcat de anume sensuri, mai mult funcţional-psihologice decît privind „comportamentul pur muzical") nu se face decît trecînd obligatoriu prin straturile primei logici. Se stabileşte astfel, din *acest* moment, adevărul, acceptat de orice tentativă de cunoaştere ştiinţifică şi realistă a spe-

cificului muzical, că orice idee, orice „elocvență" a trăirii artistice se transmite receptorului numai mediat de structură. Dacă lucrurile nu s-ar fi petrecut astfel, teoria riemanniană ar fi ajuns indiscutabil într-un impas (de care nu au fost absolvite nici teoria afectelor și hermeneutica și nici ideologia muzicii programatice) în a explica atît dăinuirea unor forme dincolo de granițele unei epoci stilistice, cît și prin faptul că anume forme nu s-au cristalizat mai niciodată prin asaltul „ideii poetice", ci numai prin operările continue cu primul sens conferit logicii de către Riemann, deci prin operările în și prin „necesarul muzical", prin operările din intimitatea sistemului.

Este un adevăr de necontestat acela că, la această fază a dezvoltării demersului muzicologic, fază în care bazele rațional-fizicaliste ale secolului al XVIII-lea (Rameau), cele psihologist-empirice (Fétis), cele filozofic-speculative (Hauptmann) se interferează, teoria lui Riemann se dovedește a fi nu numai o cumulare de informație de tip enciclopedic, ci și o doctrină a sintezelor. Fără a fi fost ferită — la o exigență maximă, atunci cînd judecăm fundamentul atitudinii — de eclectism, ea a reușit să răspundă totuși echilibrat întrebărilor pe care practica și, în special practica de creație, le adresează gîndirii despre muzică. Nu numai confluentă în planul orientărilor de idei dar și generalizatoare, această metodă, care nu se substituie practicii, ci, dimpotrivă, și-o încorporează, a servit ca punct de pornire pentru mai toate tendințele de nuanță fenomenologică survenite ulterior.

Acel crez al lui Husserl de a funda filozofia *„als strenge Wissenschaft"* a găsit cercetarea muzicală, întreaga atitudine reflexivă asupra fenomenului sonor, „pregătită" pentru un salt în noua fază fenomenologică. Între acestea și fenomenologie se stabilește o anume paralelă și, desigur, numai o relativă asociere de principii. Muzicologia realizase, prin Riemann mai ales, o „întoarcere la lucruri", după expresia husserliană, iar, dintre cei care se vor apropia cel mai mult de idealurile unei doctrine muzicologic-fenomenologice, Hans Mersmann *(Angewandte Musikästhetik,* 1926) va fi acela care va pretinde o aprofundare a fenomenului prin rigoarea analizei. Fenomenul muzical își însușește acele concepte menite să-l definească în sine (fapt resimțit în toate teoretizările fenomenologice). Nici concepția lui Ernst Kurth nu va face excepție de la această regulă și, în ciuda accentelor sale psihologizante, va fi concepția care va marca noi pași spre explicarea *modului de existență* al materiei muzical-artistice. Teoria lui Kurth, energetistă în esență, aplicată atît proceselor armonice, dar mai propriu celor contrapunctice *(Grundlagen des linearen Kontrapunkts,* 1922), reprezintă, în fond, un plus de fenomenologie al exegezei muzicale (pe calea sublinierii intenționalității pe care melodia, ca dat obiectiv al facturii, dar, totodată, ca principal purtător al impulsurilor psihice, o transmite altor elemente sub forma unei energii specifice).

Aceeași tendință de discernere a factorilor interiori ai muzicii — indiferent dacă aceștia acționează în virtutea unor legi și forme consfințite de tradiție — e întîlnită la Boris Assafiev *(Muzîkalnaia forma kak proțess,* 1930/1947) ; ținînd seama de specificul metodologiei dialectice a muzicologului (în virtutea căreia se petrece și concentrarea obligatorie asupra conceptului „imaginii muzicale"), nu putem exclude nici aici o orientare spre imperative fenomenologice.

Și pentru Ernest Ansermet *(Les fondements de la musique dans la conscience humaine,* 1961), imaginea muzicală (un spațiu imaginar, în fond) este o rezultantă a unor procese interioare, intenționale, de reprezentare a desfășurării prin sunete a sunetelor în timp. De fapt, acest *prin sunete* este esența viziunii fenomenologice a lui Ansermet, care apropiindu-se — printr-o metodă mai directă decît speculația filozofică — de acel mult rîvnit în sine muzical, pune accentul pe fenomenele de conștiință, relevate de „apariția muzicii în sunete". Asemenea majorității fenomenologilor, Ansermet uzează de explicații luate din experiența fizică (natura sunetului) — pe care nu le îndreaptă însă, precum Helmholtz sau Husson, spre fiziologic —, din fundamentele matematice (este preocupat de descoperirea acelui logaritm capabil a se adapta fenomenului specific al auzului), din domeniul analizei muzicale, vizînd operele clasicilor sau ale modernilor (îndeosebi Stravinsky), opere pe care, în calitatea sa de dirijor, le-a tălmăcit cu atîta finețe.

Acel ideal, exprimat de fenomenologi, al aplicării cercetării la „fenomenul" concret, la muzica propriu-zisă a animat, fără îndoială, analiza muzicală românească a ultimelor decenii. De la analizele publicate, începînd cu Revista *Muzica* și sfîrșind cu SCIA și volumele de *Studii de muzicologie,* sub semnătura unor Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Sigismund Toduță, mai apoi Ștefan Niculescu, Vasile Herman, Adrian Rațiu, Wilhelm Berger, Myriam Marbe și în cele din urmă a unor tineri, care au pus în lumină, pas cu pas, devenirea creației românești actuale, se vădește permanentul efort al analizei de a-și depăși condiția congenitală didactic-scolastică și de a se constitui în metodă prospectivă. Dacă, pe de o parte, această analiză nu se cantonează în trecut și se orientează, spre folosul creației și spre acela al propriului său destin, către muzica zilelor noastre, pe de altă parte și datorită tocmai acestei infailibilități metodologice, ea este implicită demersului de tip istoric ; așa cum s-a mai spus și cum însine am subliniat cîndva, istoriografia noastră muzicală se constituie nu numai într-un inventar al faptelor ci într-o suită de semnificații relevate și relevante prin analiză. În ansamblul ei, muzicologia noastră actuală, bazată pe o astfel de metodologie, cu baze fenomenologice continuu perfecționate și corelate cu noile direcții ale gîndirii muzicale, se dovedește a fi —

şi o spunem cu întreaga răspundere — una dintre cele mai definite sub raport ştiinţific, în dublu sens profesională : prin legăturile cu sistematica şi prin legăturile cu creaţia vie.

Sub semnul altor direcţii ale gîndirii filozofice, se iveşte în Franţa o teorie a timpului muzical, datorată lui Gisèle Brelet *(Le Temps musical,* 1949), ce se ataşează, chiar şi involuntar, fenomenologiei. Deşi Brelet neagă posibilitatea transpunerii nemijlocite în propria teorie a ideii bergsoniene privind perceperea prin intuiţie a timpului veritabil : durata („...timpul muzical exclude durata bergsoniană, fiind acesta un timp autonom"), nu se poate ocoli măcar evidenţa confluenţei dintre ideile bergsonismului şi conştiinţa de sine a muzicii care, în avîntul căutării elementelor sale definitorii, a ajuns, în sfîrşit, şi la deslușirea unui timp propriu, conceput ontologic şi nu doar ca o condiţie a desfăşurării texturii sale pe o axă a timpului. Înlocuirea de noţiuni profesionale (obiectiv golite de sens prin chiar evoluţia practicii de creaţie) prin concepte generalizatoare, precum spaţiul şi timpul, a apărut multora deosebit de ispititoare. Pe temeiul interferenţelor din ce în ce mai frecvente dintre gîndirea filozofică şi cea a domeniilor particulare, conceptele primeia influenţează conceptele operatorii ale celeilalte. Astfel, în langajul curent al avangardei, se vor întîlni frecvent noţiuni ca timp şi spaţiu, imaginate ca parametri reali şi susceptibili de modelare în procesul muzical. Ţinînd cumpăna realului muzical cu reprezentarea ontică a fenomenului contemporan, gîndirea muzicală românească porneşte tot de la fenomenal, traducînd numai structuri specifice în timp muzical (Aurel Stroe, Anatol Vieru ş.a.), timp înţeles şi ca punte de legătură între procesualitatea eventual obiectivă, a materiei în mişcare şi fenomenele psihologice ale percepţiei.

Ovidiu VARGA

Muzicologia contemporană ca metalimbaj

Metalimbajul este totalitatea enunţurilor despre o anumită limbă (naturală sau formalizată) supusă analizei *).

Metalimbajul muzicologiei contemporane se constituie din totalitatea enunţurilor specifice, scrise şi orale, prin care muzicologul comunică ideile şi simţămintele sale asupra muzicii, supusă analizei, ca limbă, artă şi ştiinţă. S-a vorbit desigur despre muzică şi despre funcţiile ei magice încă din timpurile mitologice ale omenirii cînd, odată cu miturile, s-au născut şi rudimentele orale ale limbajelor diferenţiate ale muzicologiilor multietnice extraeuropene şi europene de mai tîrziu.

Metalimbajul contemporan al muzicologiilor naţionale europene îşi află originile, credem, în antichitatea europeană, în gîndirea, simţirea, vorbirea şi scrierea traco-greacă-romană despre muzică, cu tot ce au preluat aceste popoare din gîndirea, simţirea şi vorbirea despre muzică a unor popoare extraeuropene.

Poate că tracul Orfeu, căruia i se atribuie geneza muzicii şi inventarea lirei, primul instrument muzical cu coarde, a dezvăluit gînditorilor greci de mai tîrziu, prin geniul său şi al poporului din care făcea parte, virtuţile incantatorii ale *„viersului"*, adică ale cuvîntului cîntat şi acompaniat de sunetele produse de coardele ciupite ale lirei. Poate că mitul oral al tracului Orfeu, a circulat secole de-a rîndul la Nord şi la Sud de Istru pînă a fost preluat de logografii greci care l-au scris şi l-au făcut cunoscut gînditorilor greci de mai tîrziu. Poate că coardele întinse ale lirei lui Orfeu i-au sugerat lui Pitagoras şi discipolilor săi, *monocordul,* şi odată cu el, prima interpretare muzicologică, fizico-matematică a muzicii, ca fenomen sonor, interpretare extinsă ulterior la mişcarea astrelor şi la muzica sferelor.

Astfel pitagoreicii au pus piatra de temelie a metalimbajului muzicologiei *ştiinţifice, fizico-matematice, fenomenologice.* Platon şi Aristoteles, la rîndul lor, au sesizat poate tot în mitul tracului Orfeu, virtuţile benefice sau malefice ale muzicii asupra oamenilor şi zeilor, punînd piatra de temelie muzicologiilor : *pedagogice, psihologice, estetice, istorice, sociologice* şi implicit şi metalimbajului acestora.

Grecii antici, care au preluat de la traci, printre altele, unele moduri şi instrumente muzicale, elaborînd teoria *ethosului* modurilor, au pus piatra de temelie *etnomuzicologiei* de mai tîrziu şi chiar mai recentei *muzicologii comparate,* implicit deci şi metalimbajului acestora, chiar dacă nu au folosit aceste denumiri contemporane.

Aşadar, chiar din antichitate, *logosul* despre muzică, adică modul de a gîndi, de a simţi şi a vorbi despre muzică, iniţial numai oral, cum o precizează şi etimologia cuvîntului, ulterior şi scris, s-a manifestat ca un metalimbaj diferenţiat în raport de etnicitatea lui şi de ipostazele demersului muzicologic, etnicitate şi ipostaze care s-au diversificat independent şi interferent, din antichitate pînă în zilele noastre.

Putem vorbi deci despre pluralitatea metalimbajelor unor *muzicologii generale* contemporane şi plurinaţionale, muzicologii de sinteză, divizate în raport cu ipostazele demersului muzicologic, în tot atîtea clase de *muzicologii particulare,* care la rîndul lor se subdivid în clase de *muzicologii speciale,* unele de *specialitate,* altele de *popularizare educaţională,* fiecare ge-

*) *Dicţionarul explicativ al limbii române,* Editura Academiei R. S. România, 1975.

nerînd *genuri* şi *forme muzicologice* distincte ca dimensiune, profunzime şi metalimbaj.

Dacă mai adăugăm la această încercare de clasificare şi *muzicologiile personale* ale majorităţii compozitorilor contemporani, care posedă nu numai „la technique de mon langage musical" ci şi „la technique de mon langage musicologique" precum şi cele ale unor muzicologi contemporani, putem aprecia vastitatea, complexitatea şi diversitatea metalimbajelor muzicologiei contemporane.

Căci metalimbajul muzicologiei contemporane s-a constituit de-a lungul veacurilor, din timpurile mitologice pînă în zilele noastre, prin contribuţia la început nepremeditată apoi premeditată, la început neprofesională apoi profesionalizată, a creatorilor de muzică mitologici, folclorici şi apoi profesionişti, a gînditorilor, filosofilor, oamenilor de ştiinţă, oamenilor de artă, lingviştilor, iubitorilor de frumos, muzicieni şi nemuzicieni aparţinînd diferitelor popoare extraeuropene şi europene din orient şi occident. Aceştia au abordat, au practicat sau au investigat fenomenul muzical de pe întreg pămîntul, de ieri, de azi şi uneori de mîine, ca unitate triadică dintre creaţie, interpretare şi receptare, într-o multitudine de ipostaze, în paralel cu procesul de constituire şi evoluţie a acestuia, ca artă, ştiinţă şi limbaj, pe perioade, curente, stiluri şi personalităţi, de la începuturile lui genuine pînă la electrofonie, muzică permutaţională şi spectacolul total, multimedial, plurisenzorial, apelînd la o multitudine de mijloace de cercetare, muzicale şi extramuzicale, la o multitudine de metode specifice şi auxiliare, cu o multitudine de adrese formative, informativ-educaţionale din rîndurile specialiştilor muzicali şi extramuzicali, precum şi a nespecialiştilor iubitori de muzică. Aşadar, metalimbajul muzicologiilor contemporane multinaţionale s-a constituit de-a lungul veacurilor în raport de : diversificarea *obiectului* cercetării, diversificarea *ipostazelor* cercetării, diversificarea *genurilor* şi *formelor* cercetării, diversificarea *mijloacelor* şi *metodelor* de cercetare, diversificarea *destinatarilor* şi desigur de diversificarea *limbajelor* naţionale. În procesul îndelung de constituire, diversificare şi profesionalizare a metalimbajului, muzicologia contemporană a preluat termeni, enunţuri, grafii, semne, din : mitologie, astronomie, arheologie, geografie, antropologie, etnografie, iconografie, organologie, istoria scrisului, a notaţiei şi a grafiei cifrice şi geometrice, istoria religiilor, istoria filosofiei, istoria artelor, istoria popoarelor, istoria societăţii, istoria limbajelor, biologie, psihologie, psihanaliză, medicină, etică, estetică, sociologie, pedagogie, fizică, matematică, geometrie, semiotică, electronică, cibernetică, informatică, bibliologie, lexicografie, discografie, magnetofonie, xeroxografie, radiodifuziune, televiziune, cinematografie, şi nu în ultimul rînd poliglotologie. Lista nu e desigur limitativă. De unde caracterul enciclopedic, interdisciplinar, s-au mai curînd pluridisciplinar, al muzicologiei contemporane şi implicit al metalimbajelor cu care operează.

Dar din ce este constituit metalimbajul muzicologiei contemporane ? Să încercăm a deslusi componentele cu care operează sau poate să opereze muzicologul contemporan de formaţie enciclopedică, în demersul său muzicologic.

Metalimbajul fiecărei muzicologii contemporane naţionale dispune de cel puţin şapte modalităţi semantice şi semiotice de comunicare scrisă şi orală, aparent eterogene, fapt care ne-a obligat să folosim termenul de *metalimbaj* şi nu acela de *limbaj,* prea limitat şi unilateral.

Cele cel puţin şapte modalităţi semantice şi semiotice de comunicare scrisă şi orală sînt următoarele :

1. Termeni lexici autohtoni sau autohtonizaţi de largă circulaţie literară şi artistică.
2. Termeni lexici autohtoni şi poliglotici de specialitate muzicală şi nemuzicală de diverse grade de circulaţie sau inediţi.
3. Grafii de semne sonore şi muzicale, grafeme, arhaice, tradiţionale, electrofone sau aleatorice, de diverse grade de accesibilitate sau inedite.
4. Grafice, planşe, scheme, hărţi, tablouri sinoptice, geometrice, cifrice sau literale, de diverse grade de accesibilitate sau inedite.
5. Enunţuri, simboluri sau formule fizico-matematice de diferite grade de accesibilitate sau inedite.
6. Argumente foto-copiate, fotografiate sau filmate, de diverse grade de circulaţie sau inedite.
7. Argumente sonore şi muzicale, organologic tradiţionale sau electrofone, pe viu sau înregistrate, de diferite grade de accesibilitate sau inedite.

Putem aprecia cît de vast, complex şi diversificat este instrumentarul semantic şi semiotic de care dispune muzicologul contemporan din fiecare ţară, cu infinitele sale virtuţi de investigare şi explicitare a fenomenului muzical, ca limbaj, ca artă, ca ştiinţă. Roadele acestor virtuţi s-au concretizat în numărul imens de lucrări muzicologice apărute astăzi în lume şi la noi.

Dar cît de dificilă este uneori misiunea muzicologului contemporan, chiar cel de formaţie enciclopedică, înarmat cu cele mai moderne metode şi cele mai bogate mijloace de cercetare, vehiculînd un vast, complex şi diferenţiat metalimbaj muzicologic contemporan. Pentru că în evoluţia muzicologiei, în paralel cu procesul de cristalizare, de autonomizare şi de eteronomizare a muzicii cu alte arte, cu alte ştiinţe, cu alte limbaje, odată cu pluralizarea virtuţilor muzicologice ştiinţifice ale metalimbajului, s-au înmulţit şi limitele şi dificultăţile acestuia şi odată cu acestea şi unele primejdii, care trebuiesc cunoscute, evitate sau depăşite.

Cea mai dramatică dificultate, de fapt originară, a metalimbajului muzicologic din toate timpurile, a fost aceea a decodării unui sistem de semne grafice și sonore neconceptuale, specific muzicii și transferul semiotic și semantic al acestuia într-un sistem de semne grafice și sonore conceptuale. Deoarece limbajul muzical, spre deosebire de limbajul vorbit, este intraductibil. De unde și universalitatea lui multinațională.

În scopul depășirii acestei dificultăți semiotice originare, metalimbajul muzicologic s-a amplificat, s-a diversificat mereu, apelînd cînd la termeni lexici metaforici sau de specialitate, cînd la grafii și grafice diverse, cînd la enunțuri și formule matematice, cînd la argumente sonore sau fotografice, cu convingerea muzicologului că toate la un loc, sau unele cu precădere, sînt mai proprii a o depăși. Ca de pildă, limbajul matematic, care neîndoios posedă virtuți de evaluare *cantitativă,* proprii muzicii ca artă a raporturilor cantitative dintre sunete ; dar muzica posedă și ceva în plus, *calitativ,* care scapă demersului și limbajului matematic...

De altă natură sînt virtuțile dar și limitele limbajului metaforic, estetic sau filosofic.

Drama originară persistă, desigur diferențiat dimensionată, în raport de știința, talentul și ipostaza în care se află muzicologul contemporan.

De pildă, în fața unei partituri inedite, arhaice sau contemporane și aleatorice, ambele cu grafii criptice, decodarea și transferul semiotic și semantic, devin aproape inoperante, iar drama originară capătă proporția unei tragedii antice. Dar chiar dacă decodarea grafiilor se produce, transferul semiotic și semantic dintr-un limbaj neconceptual într-unul conceptual trebuie să fie precedat de clasicul și profesionalizatul transfer din limbajul scris, vizual al partiturii, în cel nescris, nonvizual auditiv, partitura fiind inedită, necîntată și neînregistrată, în scopul analizei ei temeinice nu numai *de visu* ci și *de auditu,* căci se știe, esența muzicii este eminamente auditivă. La această dificultate funciară, pe care metalimbajul muzicologic contemporan o depășește cu greu chiar cînd este vorba despre o simfonie sau un cvartet clasic de largă audiență, se adaugă alte dificultăți ca de pildă aceea de a formula judecăți de valoare, de a deosebi valoarea de impostură. Să luăm un exemplu : *macrocompoziția* lui Ladislav Kupković, intitulată *Klanginvasion* și prezentată pe străzile orașului Bonn în ziua de 4 septembrie 1971, între orele 15,15—19,30, iar în continuare toate forțele sonore și muzicale care invadau orașul din toate străzile laterale și centrale, se reuneau într-o sală de concert pentru ca între 19,30—24 să susțină finalul simultan al invaziei sonore. Partitura, ca unealtă indispensabilă a muzicologului, este harta orașului Bonn, completată cu săgeți negre grafiate pe diferitele străzi laterale și centrale, indicînd orele și direcțiile de înaintare ale diverselor forțe sonore și muzicale pînă la sala de concert, forțe care execută și lucrări de compozitori cunoscuți ca Xenakis, Varèse, Halfter și care în sala de concert vor executa *simultan,* tot ceea ce în cursul invaziei sonore a orașului au executat succesiv sau simultan pe diferitele străzi. Pe această partitură, sub titlul *Klanginvasion,* autorul precizează : *Plan der Operationen !*

Trebuie să recunoaștem că ideea este ingenioasă, dar deosebit de dificil de analizat și apreciat numai după această partitură (chiar dacă muzicologul posedă o hartă a orașului Bonn în culori și participă doar parțial la invazia sonoră de pe unele străzi, fiind pus în imposibilitatea de a participa la invazia sonoră de pe celelalte străzi).

Dar cea mai stringentă și permanentă dificultate a muzicologiei contemporane, este aceea a metamorfozării metalimbajului muzicologic de specialitate într-un limbaj cultural de largă circulație, dar riguros științific.

Ce fel de metalimbaj muzicologic se cuvine să folosești cînd trebuie să scrii sau să vorbești pentru publicul larg, iubitor de muzică, despre *Arta fugii* de Bach, despre *triada simfonică finală* de Mozart, despre *ultimile cvartete* de Beethoven sau despre *Preludiul la unison* de Enescu, fără să trădezi nici litera, nici spiritul acestor capodopere ?

Dar despre muzica din ultimele decenii ?

Desigur, răspunsul îl caută și-l găsește fiecare muzicolog în raport de știința, talentul și metalimbajul pe care-l posedă și pe care se cuvine a le vehicula diferențiat, fără să piardă din vedere esența funciară a muzicii, ca cea mai antinomică dintre arte, și care în evoluția ei a proliferat vastitatea, complexitatea și diversitatea metalimbajului muzicologic contemporan, și a generat, aparent paradoxal, atît virtuțile științifico-metaforice ale acestuia, cît și limitele lui.

Pentru că muzica este, sau poate fi, considerată și abordată în același timp ca : spontană și elaborată, materială și imaterială, concretă și abstractă, știință și artă, legică și aleatorică, fizică și metafizică, obiectivă și subiectivă, conceptuală și neconceptuală, rațională și intuitivă, egocentrică și umanistă, națională și universală, consolatoare și agitatorică, sacră și laică, apolinică și dionisiacă, naturală și formalizată, orală și scrisă, ermetică și accesibilă, reală și simbolică, conținutală și formală, logică și absurdă, vizuală și nonvizuală, autonomă și eteronomă, temporală și spațială, terapeutică și nocivă, sincronă și diacronă, monosemantică și plurisemantică, și... șirul antinomiilor reale sau aparente poate desigur continua.

Acest șir de antinomii ale evoluției muzicii pe de o parte, precum și antinomia dintre destinatarii profesioniști și destinatarii amatori, *obligă* metalimbajul muzicologic contemporan spre o modernizare și diversificare tot antinomică : *științifizarea* și *metaforizarea* (poetizarea).

Declarîndu-ne de acord cu necesitatea modernizării și diversificării antinomice continue a metalimbajului muzicologic contemporan în pas cu modernizarea și diversificarea continuă a artei sunetelor și a metodologiei și mijloacelor de cercetare a muzicii de pretutindeni și din toate timpurile, nu ne putem declara de acord cu excesele și exclusivismul extremist dogmatic : nici către treapta de ermetizare fără limite și sens a metalimbajului muzicologic prin științifizarea excesivă și exclusivă, pînă a-l transforma într-un antilimbaj muzicologic, chiar dacă devine un epilimbaj științific eficient, nici către treapta de accesibilizare fără limite și sens a metalimbajului muzicologic prin metaforizare excesivă și exclusivă, pînă la a-l face să-și piardă funcționalitatea sa specifică formativă, informativă, educațională și a-l transforma într-o locvoree pseudomuzicologică.

De aceea metalimbajul muzicologic contemporan trebuie să-și dezvolte în continuare valențele științifico-poetice, chiar în condițiile impactului muzicii cu revoluția științifică și tehnică contemporană. Căci muzica din toate timpurile, ca fenomen sonor matematizabil, a fost, este și sperăm va fi în primul rînd *o artă* a sunetelor, cu funcție prioritar estetică, și în al doilea rînd o știință a raporturilor cantitative dintre sunete, cu funcții matematice.

Muzicologia însă ca metalimbaj asupra muzicii și în primul rînd muzicologia contemporană se cuvine *a fi o știință despre muzică*, o *„Musikwissenschaft"*, cum o denumesc, cu rigurozitatea lor specifică, germanii, și în al doilea rînd o poetică a muzicii ; sau dacă vreți, o poetică științifică a muzicii.

Dar necesitatea diversificării și modernizării științifico-poetice a metalimbajului muzicologic contemporan, în mod echilibrat, armonios și diferențiat, ridică încă o altă problemă deosebit de importantă. Este problema neologismelor poliglotice.

Dacă utilizarea neologismelor poliglotice, de specialitate muzicală și extramuzicală, este firească și adesea necesară în vehicularea diferențiată a metalimbajului muzicologic contemporan în toate ipostazele generale, particulare, speciale, sau personalizate, ale demersului muzicologic, pe toate treptele formativ, informativ educaționale, excesul de neologisme poliglotice inedite, ca scop în sine, fără a se căuta și găsi un corespondent terminologic în fondul lexic autohton sau autohtonizat mi se pare nociv. Pentru că excesul de neologisme poliglotice inedite, sub aparența îmbogățirii fondului lexic autohton, afectează pînă la urmă fizionomia națională a metalimbajului și implicit a originalității și personalității naționale a muzicologiei autohtone a fiecărei culturi. Ceea ce desigur nu e de dorit ; pentru că, dacă nu e de dorit ca metalimbajul muzicologic contemporan să se transforme într-un limbaj exclusiv matematic, sau într-un limbaj exclusiv poetic, cu atît mai categoric nu e de dorit ca el să se transforme într-un limbaj supranațional, chiar dacă enciclopedic și pluridisiplinar. De altfel personalitatea distinctă a muzicologiilor naționale de tradiție, ca cele de limbă italiană, franceză, germană sau engleză, iar mai recent muzicologia americană, se manifestă nu numai în planul ideilor ci și în cel al metalimbajului, proprii fiecărei limbi naționale.

Virtuțile unui atît de vast, complex și diversificat metalimbaj muzicologic contemporan nu au întîrziat să-și arate roadele în toate țările și la noi, deși problema unificării și omologării semantice naționale și internaționale a terminologiei muzicologice de specialitate, autohtonă și autohtonizată, rămîne deschisă în muzicologiile naționale de pretutindeni. De unde și dificultatea transferului și circulația ideilor muzicologice, fără transferul și circulația vehiculului neologistic poliglot.

Cu toate acestea, în secolul nostru și în special în ultimele decenii, a fost elaborat și publicat pe tot globul și la noi, un număr imens de lucrări muzicologice, în genuri, forme și dimensiuni diferite, din ipostaze diferite, în scopuri diferite, cu metalimbaje diferențiate.

În acest context, succesele muzicologiei noastre contemporane, din ultimele decenii, s-au afirmat pe diverse planuri, într-o dezvoltare adesea armonioasă și echilibrată între *muzicologiile profesionale* scrise și orale, *de specialitate :* didactică, componistică, muzicologică și interpretativă pentru învățămîntul de toate gradele și *pentru specialiștii* dinafara învățămîntului, pe de o parte, și muzicologiile profesionale scrise și orale *pentru amatori,* pe de altă parte.

Punîndu-se accentul firesc pe cercetarea aprofundată a trecutului și prezentului muzicii românești, pe cercetarea muzicii geto-dacilor, a folclorului arhaic, a muzicii psaltice și medievale de pe teritoriul patriei noastre, s-au adus contribuții deosebit de importante la cunoașterea unor aspecte și perioade mai puțin cercetate pînă acum, care au dus la o mai justă așezare a muzicii românești în contextul european, prin permanența și continuitatea multimilenară a muzicii românești pe aceste meleaguri. O cercetare amplă și profundă se acordă muzicii românești din secolul XIX și XX, în ipostaze, genuri, forme și metalimbaje distincte, de la un autor la altul, indiferent de generație. Dar vehicularea diferențiată și echilibrată a componentelor semantice și semiotice ale metalimbajului muzicologic contemporan românesc nu se limitează numai la cercetarea muzicii românești din trecut și de astăzi, ci și la cercetarea patrimoniului universal al muzicii, din trecut și de azi, a altor popoare, din ipostaze uneori inedite, cu instrumentar metodologic și metalingvistic modern, uneori chiar inedit. Astfel au apărut numeroase lucrări în genuri, forme și dimensiuni diferite de : etnomuzicologie, paleografie, lexicografie, istoriografie, estetică, muzicologie tehnologică tradițională și modernă, semiotică și semantică muzicală, muzicologie generativă etc., al căror metalimbaj muzicolo-

gic este firește diferențiat și adesea personalizat, lucrări referitoare la trecutul și prezentul muzicii românești sau la trecutul și prezentul muzicii altor popoare.

Putem afirma deci că, în muzicologia românească din ultimele decenii, s-au afirmat personalități muzicologice de prestigiu, național și internațional, prin contribuțiile lor originale, atît în planul ideilor cît și în cel al componentelor metalimbajului.

A doua direcție de dezvoltare a muzicologiei românești contemporane, care se situează cu cinste alături de muzicologia profesională pentru specialiști, este muzicologia profesională scrisă și orală pentru amatori, prin cărți, reviste, ziare, disc muzicologic, radio, televiziune, conferințe, convorbiri. Această activitate muzicologică de o amploare nemaicunoscută vreodată în trecut, este susținută efectiv aproape de toți muzicienii profesioniști din țară care sînt angrenați ca îndrumători și stimulatori ai mișcării artistice de amatori din cel mai mic cătun, pînă la marea capitală, în etapele desfășurării vastului program de educație permanentă muzicală și patriotică din cadrul Festivalului național „Cîntarea României". În cămine, case de cultură, cluburi, cercuri de prieteni ai muzicii, în presă, la radio, la televiziune, profesioniștii muzicii, printre care și membrii Uniunii Compozitorilor, desfășoară o activitate muzicologică intensă, scrisă și orală, folosind adesea un metalimbaj adecvat nivelului de înțelegere al iubitorilor de muzică neprofesioniști. Din rîndul acestora, s-a format în trecut și continuă să se formeze și astăzi, o categorie neprofesionalizată de oameni, care iubesc muzica și au uneori prilejul să vorbească sau să scrie despre ea, după ce s-au inițiat singuri ca autodidacți, sau cu ajutorul unor cicluri de conferințe, cercuri de prieteni ai muzicii, radio, televiziune, universității științifico-educative etc. Este o manifestare care desigur trebuie îndrumată de către profesioniști, asemenea oricărei activități științifice-artistice de amatori.

Cu toate succesele incontestabile ale muzicologiei românești din ultimele decenii, se cuvine să amintim, cel puțin în treacăt unele neîmpliniri fie în planul metalimbajului fie în dezvoltarea inegală a unor clase particulare sau speciale de muzicologie :

— Utilizarea uneori a unor termeni rutinieri sau improprii specificității muzicii prin excesul de metaforizare comună.
— Vehicularea diversificată a accepțiilor unor termeni tradiționali de specialitate și neunificarea lor semantică chiar în învățămîntul muzical.
— Vehicularea uneori exclusiv personală a unor neologisme poliglotice de specialitate, fără a aduce un spor de eficiență muzicologică.
— Neomologarea unificată a unor neologisme poliglotice contemporane și necesare în procesul de modernizare și diversificare a metalimbajului românesc contemporan.
— Neomologarea unificată a unor metode noi de cercetare muzicologică implicit a terminologiei lor.
— Penuria sau aproape inexistența unor muzicologii scrise asupra tehnicii și artei cîntului și a diferitelor instrumente precum și a tehnicii și artei dirijorale, implicit și terminologiile lor specifice, ca muzicologii scrise despre școala românească de interpretare vocală, instrumentală și dirijorală.
— Penuria muzicologiilor sociologice, psihologice și estetice.
— Penuria unor lucrări de popularizare a muzicii contemporane românești.
— Absența unei muzicologii tehnologice și estetice asupra specificității genurilor și formelor muzicologice radiofonice și televizuale.
— Absența unei critici muzicologice în revista „Muzica".
— Absența unei muzicologii informativ polemice intercolegiale asupra unor direcții de manifestare a muzicii contemporane și a muzicologiei contemporane, de pe glob, așa cum există în alte domenii ale artei, științei și filosofiei.

Succesele actuale ale muzicologiei românești contemporane, ne îndreptățesc convingerea că marea tradiție a logosului românesc despre muzică va fi continuată și dusă mai departe de către muzicologii din toate generațiile, receptivă la tot ce e nou și valoros în afară, dar cu grija și preocuparea ca personalitatea și originalitatea ei distinctă, să nu fie afectate nici în planul spiritualității nici în cel al metalimbajului, împotriva oricărui mimetism muzicologic din orice direcție ar veni el ; în scopul funcționalizării ei optime, formative, informative și educaționale, la toate nivelele, în concordanță cu idealul estetic, etic și social al societății noastre contemporane.

Să nu uităm niciodată exemplul antologic, pe care stră-stră-strănepotul tracului Orfeu, „mîndru ciobănel, tras printr-un inel" adresîndu-se mioriței lui năzdrăvane, ni-l oferă, ca un „mic tratat de organologie" arhaică, populară, dar cu infinite valențe muzicologice, științifice, estetice, filosofice și poetice :

Fluieraș de fag,
Mult zice cu drag ;
Fluieraș de os,
Mult zice duios ;
Fluieraș de soc,
Mult zice cu foc !
Vîntul cînd a bate,
Prin ele-a răzbate...
Ș-oile s-or strînge,
Pe mine m-or plînge
Cu lacrimi de sînge !"

Cîtă rigoare, cîtă frumusețe, cîtă profunzime, cîtă vibrație umană ! Iată virtuțile pe care le-a cultivat chiar de la izvoare, metalimbajul muzicologiei românești din toate timpurile.

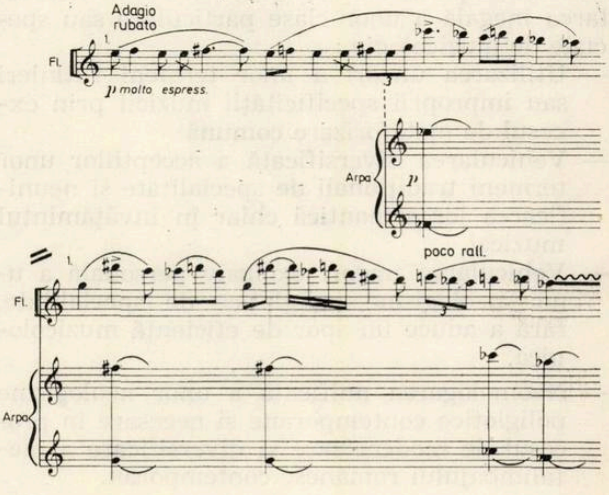
Dan BUCIU

„Bătălia cu facle" de Irina Odăgescu — Țuțuianu

Sfîrșitul deceniului VIII găsește muzica, atît cea universală cît și cea românească (sensibilă la tot ce este nou pe plan mondial), în pragul unei noi reevaluări de valori, în pragul unor reconsiderări grave aș spune, a unor principii fundamentale ale existenței sale. Nu este acum locul să ne lăsăm furați de elemente estetizante, întrucît scopul final ale acestor rînduri este acela de a creiona analiza uneia dintre ultimele lucrări ale compozitoarei Irina Odăgescu-Țuțuianu. Totuși aceste cîteva idei conturate la început și pe care parțial le voi adînci în continuare mi-au fost sugerate de însăși partitura pe care o voi prezenta și le consider esențiale pentru înțelegerea miezului, a fondului problematic muzical pe care-l ridică tabloul coregrafic *Bătălia cu facle*.

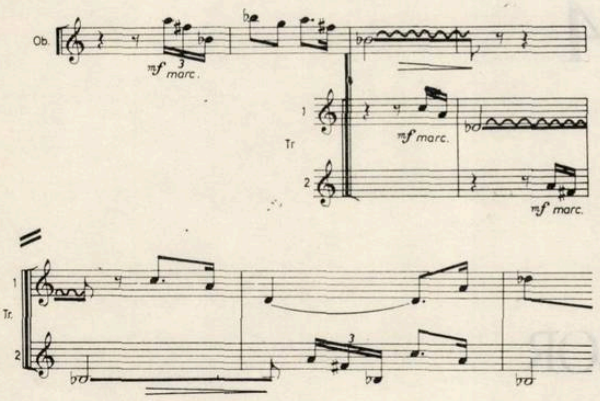
Deceniile 5 și mai ales 6 au consacrat pe plan mondial cîteva idei ce păreau atît de ferm înrădăcinate încît au produs cotituri sau influențe chiar în concepțiile creatoare ale unor maeștri consacrați. Dodecafonismul, cu implicațiile sale seriale, a dominat aproape exclusiv acești zeci de ani de muzică, părînd a ingropa definitiv, sub epitaful de academism, orice alte aluzii la orice fel de tradiție (modală, tonală etc.). Fermitatea, iconoclastia noilor orientări a canalizat toate forțele, aproape volens-nolens, în această direcție și iată cum, tineri sau mai puțin tineri, mai toți creatorii au trecut printr-o perioadă dodecafonică sau serială. Reacția împotriva acestei noi și apăsătoare tiranii însă nu a întîrziat să vină, și diverși compozitori, diverse școli sau orientări au propus soluții : muzica românească, în ideea valorificării acestui extraordinar zăcămînt de aur autohton numit folclor, a căutat calea originală a mariajului între modal și serial : și astfel începe un drum lung al cărui capăt putem să-l întrevedem acum cînd noi implicații tono-modale vin să se adauge, în ideea realizării unor sinteze superioare și originale. Cred că lucrarea recentă a compozitoarei Irina Odăgescu-Țuțuianu se află la confluența fericită a acestor parametri ai gîndirii muzicale, intersecția unor idei aparent contradictorii avînd, paradoxal, efectul unui tot unitar, logic, bine definit și conturat. Limbajul muzical, deși rezultat din adunarea unor procedee diverse, se definește tocmai prin acest ansamblu de idei captate în aceeași matcă : cromatizarea intensă și parțiala organizare tronsonică (luată din serialism), ordonarea pe intervalică preferențială (luată din modalism), conturarea în anumite momente a unor repere, a unor sunete pivot (luată din tono-modalism). Acest amestec de melisme modale cu ordonări libere seriale conduce către sinteza de care vorbeam și un prim exemplu elocvent în acest sens ni-l oferă chiar melopeea flautului de la începutul lucrării (punctată eterofonic și armonic de sporadicele intervenții ale harpei).

Ex. 1



Evoluţia acestei idei melodice se face printr-o permanentă schimbare timbrală (flautului îi urmează pe rînd violoncelul solo, flautul — în zona gravă, însă — oboiul, clarinetul) şi variaţie intervalică, pentru ca, treptat desenul melodic să se modifice, epurîndu-se mersurile treptate pentru a se ajunge la o nouă idee, cu caracter de semnal, de apel, enunţată de oboi şi preluată de trompete.

Ex. 2

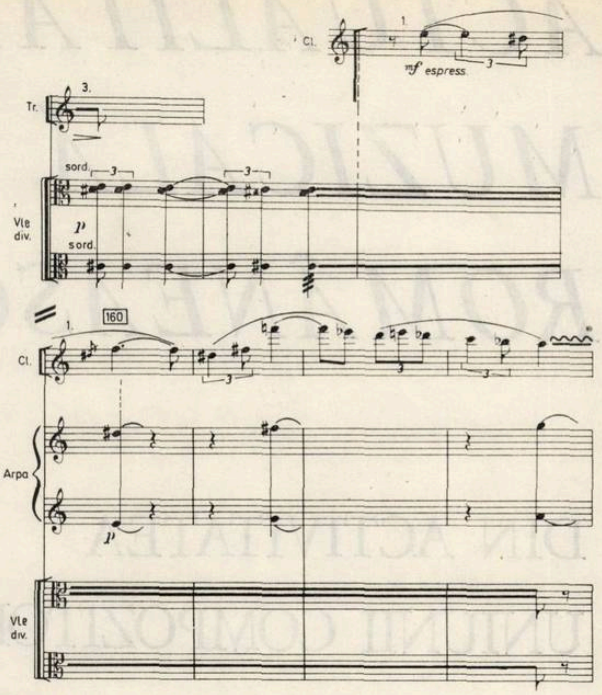


Paralel cu acest proces melodic, pe plan armonic se semnalează primele tendinţe de formare ale acordului pivot al întregii lucrări, cluster-ul conţinînd totalul cromatic, primele încercări fiind schiţate de corzi.

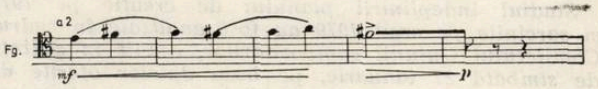
Emanciparea noii idei (exemplificată mai sus) conduce către structurarea unei a doua secţiuni, mai amplă şi mai frămîntată decît prima, realizată însă pe baza aceluiaşi principiu (evoluţia dezvoltătoare a „temei", a doua de data asta). O nouă încercare de constituire a clusterului (mai consistent acum) o fac alămurile cu clarinetul pentru ca, din măsura 50, corzile, prin intrări în scară, să conducă pentru prima dată la formarea clusterului total. Acest acord, prin jocuri timbrale şi de densităţi, va sprijini evoluţia capricioasă a ideii secunde melodice, jocul sonorităţilor conducînd la o dezvoltare sinusoidală a discursului muzical. Un punct de maximă încordare (realizat în măsura 110) este rezolvat treptat prin eliminări de instrumente şi reduceri de intensităţi. Clusterul (cu rol de pedală la corzi) se pulverizează treptat la suflători (care-l transformă în insule, în pete timbrale aflate într-un joc de umbre şi lumini permanent) pentru ca să se ajungă la un singur sunet (fa diez la trompeta a 2-a), sunet-punte către reluarea variată a primei secţiuni. Din cluster renasc cîteva sunete cu rol de ostinato, la viole, peste care apare ideea iniţială, modificată timbral şi melodic (vezi ex. 3).

Pe fundalul ostinat al violelor, paralel cu evoluţia ideii iniţiale apare (la măsura 174) o nouă idee melodică, un *cantus planus* la fagot, idee ce se va dovedi bogată în virtuţi dezvoltătoare, ea participînd, alături de ideea a doua (care va fi şi ea curînd reluată) la conturarea celei de a doua secţiuni (în reluare modificată).

Ex. 3



Ex. 4



Acumulările de sonorităţi se fac mai repede de data aceasta iar tensiunea se desfăşoară pe un arc mai mare. Piscul culminaţiei este mai degrabă un platou destul de întins, dramatismul acordic şi timbral fiind etalat pe o porţiune de timp consistentă. Această încleştare puternic sprijinită de percuţie se rezolvă treptat într-un unison general (pe do) care se stinge destul de repede într-o codă scurtă punctată de loviturile clopotului.

Inspirată de tabloul lui Theodor Aman *Bătălia cu facle,* lucrarea Irinei Odăgescu-Ţuţuianu încearcă să surprindă un moment semnificativ din lupta multiseculară a poporului român împotriva cotropitorilor străini. Tabloul lui Aman şi implicit şi poemul coregrafic al compozitoarei redau momentul atacului nocturn surprinzător pe care-l realizează, la lumina faclelor, oastea lui Vlad Ţepeş împotriva taberei otomane, în dorinţa eliminării fizice a sultanului Soliman, conducătorul oştirilor turceşti. Tabloul coregrafic realizat nu încearcă o descriere „scenaristică" a confruntării ci mai degrabă merge pe ideea generalizării acestui moment de încleştare armată sugerînd permanenta dorinţă de libertate şi independenţă a poporului român. Muzica Irinei Odăgescu-Ţuţuianu nu se orientează deci spre sonorităţi descriptiviste, ci caută să pătrundă dincolo de momentele exterioare sondînd formele şi implicaţiile profunde ale acestui fapt de istorie. Prin elementele muzicale, prin arhitectonica generală, noua lucrare a Irinei Odăgescu-Ţuţuianu se înscrie ca o reuşită în ansamblul creaţiei sale.

ACTUALITATEA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Stadiul îndeplinirii planului de creație pe 1978 și sarcinile pe anul 1979 au fost analizate în cadrul Comitetului Uniunii compozitorilor, reunit în ședința de sîmbătă 27 ianuarie, pe baza datelor oferite de referatele compozitorilor Wilhelm Berger, Dumitru Botez și al muzicologului Vasile Tomescu ● *Cenacluri: Luni 22 ianuarie, membrii secției de muzică ușoară au discutat despre* Aspecte actuale ale creației în genurile jazz-rock, folk și cîntecul poetic *pe baza expunerilor Danielei Caraman-Fotea, lui Vasile Șîrli și Alexandru Mandy.* ● Perspective ale creației în genul cantatei și oratoriului *au constituit obiectul dezbaterilor din cenaclul secției simfonice — luni 29 ianuarie. Referenți: Theodor Grigoriu, Corneliu Cezar și Vasile Spătărelu.* ● *Luni 5 februarie, muzicologul Grigore Constantinescu a prezentat lucrări aparținînd unor compozitori contemporani din R. D. Germană:* Concertul pentru vioară și orchestră *de Ernst Hermann Meyer și* Simfonia a III-a *de Siegfried Köhl. La această audiție a participat Günther Rieger, atașatul cultural al Republicii Democrate Germane în România.* ● *Cenaclul tinerilor muzicologi, întrunit luni 29 ianuarie, a avut ca temă* Valorificarea moștenirii interpretative românești pe disc. *Au prezentat referate Loriana Leahu și Despina Petecel.* ● *„Cîntarea României". În perioada 29 ianuarie—9 februarie, compozitori și muzicologi, membri ai Uniunii compozitorilor, dintre care amintim pe Vasile Tomescu, Gheorghe Bazavan, Mircea Bădulescu, Florin Comișel, Ion Chioreanu, Emil Lerescu, Felicia Donceanu, Irina Odăgescu, Vasile Timiș, Radu Paladi și alții au participat ca delegați în jurii la faza de sector a Festivalului național „Cîntarea României" desfășurată în cadrul unor teatre, cluburi, case de cultură.*

OASPEȚI DE PESTE HOTARE LA UNIUNEA COMPOZITORILOR:

Joi 18 ianuarie, Conducerea Uniunii compozitorilor a primit pe Wolfgang Lesser, prim secretar al Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. D. Germană. Vizita a avut ca principal scop semnarea Convenției de colaborare dintre cele două Uniuni de creație pe anii 1979—1980. În perioada la care ne referim Uniunea compozitorilor a mai avut ca oaspeți pe Brian Mc Master — directorul Operei din Cardiff, etnomuzicologii Paul Nixon și Ann Buckley-Nixon (Anglia) și pe Serge Béran (Franța). Redacția revistei Muzica a primit vizita criticului Olgierd Pisarenko, de la revista poloneză Ruch Muzichny. Cu acest prilej, muzicianului polonez i-a fost oferită o audiție de muzică românească cuprinzînd lucrări de Liviu Glodeanu, George Draga, Mihai Moldovan, Costin Cazaban și Liana Șaptefrați.

LUCRĂRI PREZENTATE LA BIROURILE DE SECȚIE: Muzică simfonică și de cameră: Odă lui Mihai Viteazul *de Doru Popovici;* Simfonia a III-a *de Dumitru Milcoveanu;* Memoria Putnei *de Mihai Moldovan;* Rezonanțe *de Doina Nemțeanu-Rotaru; Incantații* pentru *soprană, vioară și pian de Astrid Tufescu-Gionea;* Suită de dansuri românești din secolul al XVIII-lea *— prelucrări de Ludovic Baci;* Osmoze *(muzică electronică) de Sorin Vulcu;* Cum greu din adîncuri *și* Inscripții în inimi *— piese simfonice de Vlad Ulpiu;* Passacaglia *pentru orchestră și* Rezonanțe *de Viorel Munteanu;* Cantata voevodală *de Cristian Misievici;* Mișcare de concert pentru violoncel, orchestră de coarde și pian *de Bujor Hoinic;* Cvartetul nr. 3 *de Sabin Pautza;* Cantus Transylvaniae *— oratoriu de Cornel Țăranu;* Căderea Plevnei *de Nicolae Julea;* Tempi I *pentru contrabas solo de Adrian Pop;* Gheorghilaș *— baladă haiducească de Nicolae Brînduș;* Legende *pentru ansamblu de coarde de Sorin Lerescu.*

Creație didactică, muzică pentru copii: *„Să învățăm cîntecul" — 30 de piese, prelucrări pentru cor de copii de Iosif Birtalan* ● Noi materiale la biblioteca de împrumut a Uniunii compozitorilor: Piesă simfonică *de Myriam Marbe și oratoriul* Răsărit de soare de *Sergiu Sarchizov.*

ACTIVITATEA ÎN FILIALE ȘI CENACLURI:

CLUJ-NAPOCA: Cenacluri: *luni 22 ianuarie, a avut loc audiția oratoriului* Pe urmele lui Horea *— de Sigismund Toduță, însoțită de comentariul autorului* ● *Compozitorul Hari Bela și-a prezentat, la rîndul său, luni 29 ianuarie, baletul* Albă ca zăpada și cei șapte pitici. ● *O săptămînă mai tîrziu, participanții la cenaclu au analizat* 4 colinde laice *de Adrian Pop.* ● *IAȘI. Cenaclul de muzicologie (6 februarie) s-a axat pe* Probleme legate de activitatea muzicologică ieșeană — tradiții, actualități, perspective. *La aceste dezbateri au luat parte și redactori ai secției muzicale de la Radio Iași, studenți. Din partea Uniunii compozitorilor a fost invitat muzicologul Octavian Lazăr Cosma. Referent — George Pascu* ● *Cenaclul următor (13 fe-*

bruarie) a fost dedicat creației studenților A. Hrubaru, R. Cozma, L. Țugui și P. Oțel. ● *TIMIȘOARA. Cenacluri : În ziua de 5 februarie, compozitorii Remus Georgescu și Ion Crișan au expus puncte de vedere privind* Specific național și universalitate în creația muzicală românească. ● *O săptămînă mai tîrziu, a fost organizată o întîlnire cu formații artistice din Jimbolia-Timiș în cadrul căreia au fost discutate aspecte ale muzicii corale actuale.* ● *TÎRGU-MUREȘ. Membrii filialei s-au întîlnit cu profesori de muzică din județul Mureș și cu reprezentanți ai Centrului de îndrumare a creației populare, reuniune la care a fost invitat corul Filarmonicii, dirijat de Judith Birtalan — care a interpretat lucrări de Gh. Dumitrescu, D. Botez și Zoltan Aladár.* ● *SIBIU. Plenara cenaclului de creație sibian al Uniunii compozitorilor, de la sfîrșitul lunii ianuarie, a analizat, plecînd de la raportul prezentat de compozitorul Gh. Șoima, responsabilul cenaclului, activitatea creatorilor din municipiul și județul Sibiu, stabilind totodată noi coordonate organizatorice și planuri de activitate pentru anul 1979. Din partea Uniunii compozitorilor a participat compozitoarea Carmen Petra-Basacopol.*

d i s c u r i

NOI APARIȚII ÎN LUNA FEBRUARIE 1979 LA CASA DE DISCURI ELECTRECORD : Muzică simfonică și de cameră : George Enescu : *Suitele pentru orchestră nr. 1 și 2,* Orchestra simfonică a Radioteleviziunii — Dirijor : Iosif Conta ; Beethoven : *Sonatele pentru pian în fa minor, op. 57 (Appassionata)* și în do minor op. 111 — Dan Grigore — pian ; *Muzică de operă :* Pagini din opere românești (II) de E. Caudella, I. Mureșianu, E. Monția, C. C. Nottara, Al. Zirra, M. Negrea, T. Jarda, Gh. Dumitrescu, P. Constantinescu, N. Petri, G. Enescu — Soliști : Arta Florescu, Maria Nistor-Slătinaru, Octav Enigărescu, Ludovic Spiess, Elisabeta Neculce-Carțiș, Eugenia Moldoveanu, Mugur Bogdan, Lucia Țibuleac, Titus Pauliuc, Lucian Marinescu, Gabriel Popescu-Năruja, Constantin Stroescu ; *Arii din opere :* Mozart, Verdi, Wagner, Ponchielli, Dargomîjski, Glinka, Delibes, Puccini — Soliști : Lucia Bercescu-Țurcanu, soprană ; Mircea Buciu, bas ; *Muzică populară românească :* Maria Elena — voce, Gică Cristea — acordeon, Natalia Gliga — voce, Vasile Moldovan — voce, Maria Cornescu — voce „Măi neicuță Ionele" ; *Seria Anasmbluri de muzică populară :* „Ciprian Porumbescu" din Suceava — Dirijor : George Sîrbu, soliști : Sofia Vicoveanca, Traian Straton, Alexandru Dumbravă, Aurel Tudose, Maria Dascălu, George Tofan etc. ; Frații Petreuș — voce și vioară : „Cît îi Gutîiu de sus" ; Seria „Virtuozi ai instrumentelor populare românești" : Iosif Ghemant și Ion Sabadiș — vioară, Maria Badiu — voce ; „Fetele de la Sibiu" ; *Muzică de fanfară :* Jocuri populare românești : Fanfara reprezentativă a Armatei — Col. Emil Chiriac, Lt. col. Constantin Costoiu, Lt. maj. Crișan Pârâu ; *Muzică ușoară :* Melodii de Marcel Dragomir interpretate de Angela Similea („Vis omenesc"), Doina Limbășanu („Ghicitoare"), Aurelian Andreescu („Lumea") și Nicoleta Marinescu („Oră de dans") ; György Klara prezintă melodii de Kisfalussy Bálint și Boros Zoltán (în limba maghiară) ; *Melodii de Ion Vasilescu (III) :* Voce : Doina Badea, Gică Petrescu, Dorina Drăghici, Nicu Stoenescu, Nicolae Nițescu, Gigi Marga, Alin Noreanu, Ruxandra Ghiață, Radu Goldiș, Luminița Cosmin, Aurelian Andreescu, Margareta Pîslaru ; *Seria „Jazz"* nr. 14 : „Naiul în jazz" — Muzică de Ramon Tavernier — Solo nai : Cătălin Tîrcolea ; Formația „Rising Sound" (R.F.G.) — înregistrări originale în limba engleză ; *Casete înregistrate :* Souvenir from Romania : Lucrări simfonice de George Enescu (Rapsodia Română nr. 1), Ciprian Porumbescu (Balada), I. Ivanovici (Valurile Dunării), Gr. Dinicu (Hora Staccato), I. Scărlătescu

Premii și distincții

(Bagatela), C. Dimitrescu (Dans țărănesc) etc.; *Muzică folk* (II): Voce și chitară: Mircea Vintilă, Valeriu Sterian, Dan Chebac, Nicu Alifantis, Mircea Bodolan, Adriana Ausch, Mircea Baniciu, Doru Stănculescu.

PREMII ȘI DISTINCȚII OBȚINUTE DE INTERPREȚI ROMÂNI LA CONCURSURILE MUZICALE INTERNAȚIONALE ÎN ANUL 1978: *Concursul internațional de balet de la Tokyo:* Boieru Marin — premiul special; *Concursul internațional „Maria Callas"* de la Atena: Cioromila Mariana — premiul II (premiul I nu s-a acordat), Ioniță Alexandru — premiul II (premiul I nu s-a acordat); *Concursul internațional „Maria Canals"* de la Barcelona: Mitrică Rodica: premiul II și premiul „Sala Angelus"; Niculescu Margareta: medalia de argint; *Concursul internațional de la Markneukirchen* (R.D.G.): Nedelcu Tomel (flaut) — premiul special al juriului; Burcă Mihai (fagot) — mențiune; Bojin Ion (flaut) — mențiune; *Concursul internațional de orgă „Anton Bruckner"* de la Linz: Copony Ursula — mențiune (locul IV); *Concursul și festivalul „Maiul muzical"* de la Bordeaux (Franța): Atanasiu Dan — premiul I și medalie de aur, primul mare premiu al festivalului; *Concursul internațional „P. I. Ceaikovski"* de la Moscova: Martin Mihaela (vioară) — premiul II; Cioromila Mariana (canto) — premiul III; Ciurcă Iuliana (canto) — mențiune și diplomă de onoare; Grossman Petru — diplomă pentru cel mai bun pianist acompaniator; *Concursul internațional de canto de la Paris:* Miricioiu Neli — premiul II; *Concursul internațional „Tibor Varga"* de la Sion (Elveția): Martin Mihaela — premiul I; Mayor Valeriu — mențiune specială; Bogdănaș Constantin — mențiune specială; Bugariu Delia — mențiune specială; *Concursul internațional pentru tineri cîntăreți de operă, organizat de Teatrul de operă din Skoplje (R.S.F. Iugoslavia)*: Dimitriu Anca: premiul III; *Concursul internațional „Francisco Viñas"* de la Barcelona; Voineag Ionel — premiul III (premiile I și II nu s-au acordat); *Concursul internațional de dirijat „Ernest Ansermet"* de la Geneva: Horia Andreescu — Medalie de bronz: *Concursul internațional* de la Geneva: Miricioiu Neli — premiul II; Marc Dorin — premiul IV cu medalie de bronz; *Concursul internațional de pian de la Senigaglia:* Deleanu Andrei — mențiune (locul IV).

AGENDĂ

LUCRĂRI ROMÂNEȘTI ÎN INTERPRETAREA ORCHESTRELOR SIMFONICE. *Filarmonica „George Enescu" din București:* Rezonanțe — crochiu pentru un spațiu mioritic *de Mihai Moldovan;* Eminesciana III *de Pascal Bentoiu* • *Orchestra Radioteleviziunii:* Concert pentru harpă și orchestră *de Carmen Petra-Basacopol;* Ulysse *de Liviu Glodeanu* • *Filarmonica „Georghe Dima" din Brașov:* Omagiu orașului Brașov *de Doru Popovici;* Uvertura festivă *de Constantin Simionescu;* Pintea viteazul *de Liviu Glodeanu;* Simfonia „1907" *de Dumitru Bughici* • *Filarmonica din Bacău:* Petrecere populară *de Sabin Drăgoi;* Simfonia I *de Walter Mihai Klepper* • *Filarmonica din Cluj-Napoca:* Eminesciana III *de Pascal Bentoiu;* Dintre sute de catarge *de Wilhelm Berger;* Evocări *de Myriam Marbe* • *Filarmonica „Oltenia" din Craiova:* Uvertura festivă *de Theodor Drăgulescu;* Simfonia a III-a „Ecouri de jazz" *de Dumitru Bughici;* Momente *de Irina Odăgescu;* Triptic *de Doru Popovici.* • *Filarmonica „Moldova" din Iași:* Eminesciana III *de Pascal Bentoiu; poemul simfonic* Acteon *de Alfred Alessandrescu; oratoriul* Un pămînt numit România *de Liviu Glodeanu* • *Filarmonica din Oradea:* Impresii din Reșița *de W. M. Klepper,* Imagini bucureștene *de Pascal Bentoiu;* Concert pentru violă și orchestră *de Wilhelm Berger* • *Filarmonica din Satu-Mare:* Divertisment pentru orchestră de coarde și doi clarineți *de Dumitru Capoianu;* Serenada *de Alexandru Pașcanu* • *Filarmonica din Sibiu:* Din cătănie *de Paul Constantinescu;* 3 piese pentru orchestră de coarde *de Constantin Silvestri;* Suita a III-a *de Ion Dumitrescu;* Rapsodia română *de Stan Golestan* • *Filarmonica din Tîrgu-Mureș:* Fantezie simfonică *de Marțian Negrea:* Triptic simfonic (Preambul, Intermezzo, Marș) *de Zeno Vancea;* Suita „Mihai Viteazul" *de Tiberiu Olah;* Acteon *de Alfred Alessandrescu* • *Filarmonica „Banatul" din Timișoara:* Divertisment pentru orchestră de coarde și doi clarineți *de Dumitru Capoianu.*

PREMIERE, PRIME AUDIȚII

OPERA DE STAT DIN IAȘI

Din vremea Unirii — *frescă lirico-dramatică de Teodor Bratu, pe libret de Sebastian Popescu și Constantin Ghinea. Regia: Dumitru Tăbăcaru și Virgil Raiciu. Conducerea muzicală: Corneliu Calistru. Maestru de cor: Anton Bișoc. Scenografia: Constantin Rusu. Costume Andreia Iovănescu.*

În rolurile principale: Visarion Huțu (Moș Ion Roată), Ion Humiță (Cuza Vodă), Octav Ambrozie (boier Hanu), Melania Herdeanu (Rafira). Și-au dat concursul actorii Saul Taisler, Valeriu Burlacu, Puiu Vasiliu, Adrian Tuca, George Macovei, Virgil Raiciu de la Teatrul Național din Iași.

„Lucrarea... se bucură de consistența unei partituri muzicale care excelează prin melodismul de inspirație populară... Teodor Bratu realizează o gamă variată de stări muzicale subordonate acțiunii dramatice, reușind să înmănuncheze unitar și firesc — ca un veritabil cîntăreț al satului românesc — amarul, duioșia, umorul, ironia și vigoarea, atît de caracteristice poporului român... Din vremea Unirii *a reprezentat omagiul contemporan însuflețitor adus luptei de veacuri a poporului nostru pentru unitate, libertate și independență națională..."* (*G. Zaharescu:* Din vremea Unirii, *Contemporanul, 2 februarie 1979).*

TEATRUL MIC

Țara Lumii — *spectacol de balet, pe libret de Sergiu Anghel. Muzica: Corneliu Cezar. Coregrafia: Sergiu Anghel. Scenografia: Wanda Mihuleac și Șerban Epure.*

A interpretat grupul de dans „Contemp" condus de Adina Cezar.

„...Sergiu Anghel, autorul libretului și al coregrafiei, știe că sursele dansului pe care îl imaginează se află peste tot în jurul nostru, în memoria noastră, drept un dat existențial, aidoma unui fond practic inepuizabil... Întreaga evoluție se prezintă aidoma unor „ideograme paralele", asemenea unei partituri în care vocile ansamblului — desfășurarea coregrafică, cea muzicală, cea plastică-scenică — se întrepătrund ... ca într-o scriitură polifonă". (Dumitru Avakian: Țara lumii, *Scînteia, 8 februarie 1979).*

OPERA ROMÂNĂ DIN BUCUREȘTI

Conacul cu stafii — *operă comică de Stanislaw Moniuszko: Regia: Maria Foltyn (R. P. Polonă). Conducerea muzicală: Antoni Wicherek (R. P. Polonă). Scenografia: Adam Kilian. Coregrafia: Witold Gruca (ambii din R. P. Polonă). Și-au dat concursul: Emil Iurașcu, Elena Grigorescu, Iulia Marpozan, Marcel Anghelescu, Florin Diaconescu, Gheorghe Crăsnaru, Iulia Buciuceanu, Nicolae Urziceanu, Ioan Hvorov, Cristian Mihăilescu ș.a.*

„Conacul cu stafii *este pentru iubitorii operei tradiționale un spectacol în care rafinata bogăție ornamentală și cromatică a scenei se îmbină cu fantezia și grația vechilor dansuri poloneze ... pe țesătura melodiilor generoase, pregnante și accesibile ale lui Moniuszko". (Luminița Vartolomei: „Conacul cu stafii", Contemporanul, 26 ianuarie, 1979).*

TEATRUL DE OPERETĂ DIN BUCUREȘTI

Poveste din cartierul de Vest — *musical de Leonard Bernstein pe libret de Arthur Laurents. Regia: George Zaharescu. Coregrafia: Mihaela Atanasiu. Conducerea muzicală: Liviu Cavassi. Scenografia: Hristofenia Cazacu.*

Soliști: Vali Niculescu (Anita), Virgil Bojescu (Action), Constanța Cîmpeanu (Maria), Alexandru Ioniță (Tony), Emil Pinghireac (polițaiul Shranck), Eugen Savopol, Rodica Tonică și alții.

„...De la musical la film, la discuri, la inspirate tălmăciri pe scene lirice din întreaga lume. Poveste din cartierul de Vest — *astăzi premiera Teatrului de operetă bucureștean. Un succes! Este evident, întregul colectiv a fost entuziasmat de partitură, de „Examenul" la care în fine este supus. Pentru că pe cît de frumoasă, muzica lui Bernstein se dovedește complicată (ritm, intonație) în redarea ei fidelă, pe cît de pitorești sînt dansurile, pe atît de dificilă este cunoașterea lor". (Smaranda Oțeanu: Premieră la operetă:* Poveste din cartierul de Vest, *Scînteia).*

PRIME AUDIȚII:

În concertele Filarmonicii „George Enescu": Mioritizînd I—II *pentru clarinet, de Iancu Dumitrescu;* Destăinuire — *cvartet de Doru Popovici;* Incantații *de Liana Șaptefrați;* Paleopolifonie *de Mihaela Sturza-Gavrilă;* Neopolichronion *de Grigore Nica.*

În concertele Filarmonicii din Sibiu: Concert pentru trompetă și orchestră *de Wolf Aichelburg.*

În concertele orchestrei de cameră a Universității din Timișoara: Burlescă pentru orchestră de coarde de *Ion Crișan.*

Aniversări

Secretariatul Uniunii compozitorilor, împreună cu membri ai biroului secției de muzică corală și de mase, cu concursul formației „Gaudeamus" a Conservatorului „C. Porumbescu" — dirijor G. Oprea — au adus un omagiu compozitorului Ioan D. Chirescu la împlinirea a 90 de ani de viață. Cu acest prilej, muzicologul Petre Brâncuși, Președintele Uniunii compozitorilor a rostit următoarele cuvinte:

În numele obștii compozitorilor și muzicologilor, în numele tuturor acelora care vă admiră și vă iubesc, venim la Dumneavoastră ca să vă îmbrățișăm și să vă spunem din inimă: La mulți ani!

Ne aduc aici, respectul, dragostea și recunoștința pentru maestrul consacrat al cîntecului românesc, pentru profesorul și dirijorul care a ridicat arta corală la înălțimea marii culturi.

Ne aduce aici sentimentul de prețuire pentru omul cu sufletul cald și generos, întruchipare a datoriei de artist, a cărui conștiință și măiestrie creatoare nu-și află egal decît în simplitatea și modestia exemplară. Aici poate, în această simplitate și modestie exemplară se află izvorul netăgăduitei autorități pe care v-ați cîștigat-o.

În opera dumneavoastră desfășurată timp de decenii, în demersul neobositei tinereți, hărăzit să facă din cîntec o școală și din școală un cîntec al întregului popor, duceți mai departe, stimate maestre Chirescu, înfăptuirile celor pe care istoria muzicii românești i-a consacrat ca pe niște precursori: G. Musicescu, D. G. Kiriac, G. Cucu, I. Vidu. De la melodia plină de o patetică duioșie, care este „Mama", pînă la înaripatele cîntece ale anilor Republicii, de la melodia de o perfecțiune simplă, zămislită pentru tot omul, pînă la formele complexe ale artei corale, ați consolidat un drum început și ați deschis, ca Enescu, Drăgoi sau Paul Constantinescu, căi noi pentru generațiile de azi și de mîine.

În numele Comitetului de conducere al Uniunii Compozitorilor, al cadrelor didactice și studenților Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu".

calendar muzical

1 martie 1890 — Apare în București revista *România musicală*, sub conducerea lui Constantin M. Cordoneanu, secretar de redacție — criticul muzical Iuliu Roșca.

2 martie 1954 — Premiera operetei originale *Culegătorii de stele* de Florin Comișel, libretul de Paul M. Ionescu și Bogdan Căuș.

3 martie 1946 — Prima audiție a oratoriului bizantin *Patimile și Învierea Domnului* de Paul Constantinescu, dirijor George Enescu.

4 martie 1936 — Prima audiție la Paris a *Sonatei pentru pian și violoncel*, op. 26, nr. 2 de George Enescu (la cello — D. Alexanian).

5 martie 1889 — Inaugurarea noii săi a ATENEULUI ROMÂN din București. Concert al Soc. Fil. Română, dirijor Ed. Wachman.

6 martie 1851 — Premiera operei *Macbeth* de G. Verdi la Timișoara.

7 martie 1924 — Pianistul francez Alfred Cortot a concertat la Ateneul Român cu Filarmonica din București.

8 martie 1880 — Premiera absolută a operei comice *Olteanca* de Ed. Caudella la Iași, libretul de G. Bengescu și Gustav Otremba.

9 martie 1886 — Pianista Elena Bibescu a interpretat *Concertul nr. 5 pentru pian și orchestră* (Imperialul) de Beethoven cu Orchestra Soc. Filarmonica Română din București.

10 martie 1916 — Debutul Societății corale *Palestrina* din București în sala *Liedertafel*, sub conducerea compozitorului Simeon Nicolescu.

11 martie 1844 — Prima audiție a *Simfoniei nr. 3 „Eroica"* de Beethoven la Cluj, sub bagheta dirijorului Ruszitska György.

12 martie 1929 — Primul festival muzical suedez al Filarmonicii din București, dirijor Niis Grevillius (1893—1970).

13 martie 1936 — Premiera absolută a operei *Oedip* de George Enescu la Opera Mare din Paris, dirijor Philippe Gaubert.

14 martie 1957 — Premiera operetei *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino la Olomouc (Cehoslovacia).

15 martie 1894 — Premiera absolută la *Teatro alla Scala* din Milano a operei *Fior d'Alpe* de Alberto Franchetti, cu mezzosoprana Aurelia Chițu.

16 martie 1921 — Primul concert al Filarmonicii din București, sub conducerea compozitorului Richard Strauss.

17 martie 1877 — Recitalul violonistului Pablo de Sarasate la Timișoara, acompaniat de pianistul Door Antal.

18 martie 1900 — Recitalul de muzică clasică al țambalistului Lică Ștefănescu în sala Ateneului Român.

19 martie 1882 — S-au pus bazele *Reuniunii române de muzică și cîntări „Armonia"* din comuna Ticvaniul-Mare (Banat).

20 martie 1841 — Prima audiție a *Simfoniei nr. 6 „Pastorala"* de Beethoven la Timișoara.

21 martie 1943 — George Enescu a dirijat în primă audiție absolută suita *Povești din Grui* de Marțian Negrea.

22 martie 1911 — Concertează în sala Ateneului Român din București *Leipziger Tonkünstler-Orchester*, sub conducerea lui Oscar Nedbal.

23 martie 1902 — Compozitorul George Ștephănescu a fondat *Societatea lirică română* din București.

24 martie 1929 — Pianistul Claudio Arrau a concertat cu Filarmonica din București, sub bagheta lui Alfred Alessandrescu.

25 martie 1922 — Premiera absolută a lucrării *Nunta tragică* de Alexis Catargi, libretul de Louis Cernol, la Opera din Monte Carlo.

26 martie 1902— Festival din lucrările lui Pietro Mascagni la București, sub conducerea muzicală a compozitorului.

27 martie 1931 — Recitalul de pian al compozitorului Serghei Prokofiev în sala Ateneului Român, împreună cu soția sa — cîntăreața Lina Liubera.

28 martie 1877 — Premiera absolută a vodevilului *Cocoana Nastasia Hodoronc* de Ed. Caudella, la Teatrul Național din Iași.

29 martie 1936 — Premiera mondială a operei *Visul unei dimineți de toamnă* de Carmine Guarino (1893—1965), libretul de Arthuro Rossato, la Opera Română din Cluj-Napoca.

30 martie 1903 — Premiera operei *Dama de pică* de P. I. Ceaikovski la București, în interpretarea Ansamblului ceh din Praga.

31 martie 1888 — Debutul tenorului Grigore Gabrielescu la *Teatro alla Scala* din Milano în opera *Nestorio* de Giuseppe Gallignani (1851—1923).

Eugen VICOS

filatelie muzicală

Prin opera sa de creator și interpret, George Enescu a dominat întreaga spiritualitate românească mai bine de o jumătate de secol. De la Poema Română *(1897) și pînă la* Simfonia de cameră *(1954), ultimul său opus, creația componistică a lui Enescu a cunoscut numeroase metamorfozări pînă ce s-a așezat, cu încetinitorul, în pagini de partitură tipărite. O întreagă literatură muzicologică a fost scrisă și consacrată mai degrabă exegezei operei maestrului decît laturii biografice.*

Pentru a nemuri și a populariza figura plină de semnificații a marelui muzician român — născut la Liveni, la 7/19 august 1881, și mort la Paris, în noaptea de 3 spre 4 mai 1955 — Poșta Română a tipărit mai multe emisiuni de mărci poștale, avîndu-l ca subiect pe George Enescu. Pentru a le face cunoscute cititorilor noștri și a da unele detalii filatelice, voi încerca în continuare să le prezint pe fiecare, precizînd din capul locului că toate aceste serii trebuie să facă parte din colecțiile filateliștilor care urmăresc tema „muzica în filatelie".

★

La numai un an și jumătate după moartea lui George Enescu, în 1956 (decembrie), Poșta Română a emis o serie de două mărci consacrate împlinirii a 75 de ani de la nașterea muzicianului. Desenele au fost executate de Șerban Zainea, fiind tipărite (gravate) pe hîrtie albă, fără filigran, dantelată, cu dimensiunile de 2,6 × 3,8 cm.

Așa cum se vede în imagini, desenele au fost executate după fotografii existente : Enescu-copil, cu vioara în mînă, și Enescu-matur. În „Catalogul mărcilor poștale românești (1974)" acestea sînt înregistrate la nr. 1699 (55 B, albastru) și la nr. 1700 (1,75 L, brun-violet).

★

Ne este cunoscut faptul că în anul 1958 s-a instituit și s-a inaugurat primul concurs și festival internațional „George Enescu", a cărui periodicitate a fost stabilită din trei în trei ani, fixîndu-se, pentru desfășurare, luna septembrie. Și acum ne sînt vii în memorie momentele de încîntare artistică prilejuite de acest prim concurs și festival, a cărui reușită a trecut mult peste granițele țării, umplîndu-ne inimile de bucurie. Numai Poșta Română n-a tresărit atunci, eludînd acest eveniment din tematica emisiunilor de mărci poștale românești.

★

Abia în anul 1961 (5 septembrie), cu prilejul celui de al 2-lea concurs și festival internațional „George Enescu", Poșta Română a tipărit o marcă poștală folosind un desen al lui Harald Meschendörfer (Brașov) ; tiparul a fost executat la ofset, pe hîrtie albă, cretată, fără filigran, dantelată, cu dimensiunile de 4,2 × 2,5 cm.

Desenul îl reprezintă pe Enescu cîntînd la vioară, avînd ca fundal un autograf al muzicianului. În „Catalogul mărcilor poștale românești (1974)", seria este înregistrată la nr. 2083 (3 L, violet deschis). Aș vrea să atrag atenția asupra faptului că această marcă poștală poartă în ea cîteva „erori" de conținut : a) mai întîi, titulatura festivalului este inexactă ; ar fi trebuit scris „Al 2-lea concurs și festival internațional „George Enescu", fapt ce produce multe confuzii ; b) în al doilea rînd, pe mărcile poștale dedicate unui festival se consemnează în mod obligatoriu locul și anul desfășurării acestuia, în cazul nostru „București — 1961" ; c) în al treilea rînd, autografful din fundal prin care desenatorul a vrut să reproducă începutul știmei de vioară solo din partea I a „Sonatei a 3-a pentru pian

şi violină, în caracter popular românesc" de George Enescu este denaturat, lipsindu-i cheia, unele semne muzicale şi titlul lucrării (Enescu scria, de regulă, în autografe şi titlul lucrării de unde a luat motivul melodic), iar semnătura a fost trecută în stînga şi nu în dreapta, cum este în original. Modelul exact al acestui autograf se află tipărit în lucrarea : „George Enescu — viaţa în imagini" de Andrei Tudor, Bucureşti, Edit. Muzicală, 1959, ilustraţii.

Tot în anul 1961, Poşta Română a emis o serie intitulată „Sculpturi româneşti". Desenele sînt executate de colectivul Grant-Drugă, mărcile fiind tipărite pe hîrtie albă, cretată, fără filigran, dantelată, cu dimensiunile de 2,6 × 3,8 cm ; sînt reprezentate aici diferite opere ale sculptorilor români, printre care şi bustul lui George Enescu, operă a sculptorului G. Anghel.

Seria are nouă valori, în „Catalogul mărcilor poştale româneşti (1974)" fiind trecută la nr. 2032—2040. Marca poştală în care este reprodus bustul lui George Enescu, aşezat pe un soclu (expus în Muzeul „George Enescu" din Bucureşti) se află înregistrată la nr. 2035 (40 B, brun-gălbui).

O serie de patru mărci poştale, gravate, destul de reuşite ca execuţie tipografică, a fost emisă de Poşta Română în anul 1964, cu prilejul celui de Al 3-lea festival şi concurs internaţional „George Enescu". Desenele lui I. Dumitrana reprezintă : afişul festivalului (10 B, verde) ; Enescu cîntînd la pian (55 B, violet) ; medalia festivalului (1,60 L, brun-carmin) ; un alt bust al lui Enescu sculptat tot de G. Anghel (1,75 L, albastru-închis). Pe fiecare marcă apare în colţul din dreapta-sus, semnătura lui Enescu, întreaga imagine fiind încadrată de un chenar, pe ale cărui laturi (sus şi în dreapta) este scrisă, ceva mai corect, titulatura festivalului.

În „Catalogul mărcilor poştale româneşti (1974)", cele patru mărci sînt înregistrate la numerele 2417—2420, întreaga serie prezentînd interes pentru colecţionarii care urmăresc tema „muzica în filatelie". Poşta română a emis şi un plic F.D.C. (First Day Cover — „plic prima zi"), pe care sînt aplicate cele patru mărci, cu ştampila primei zile a emisiunii. Desigur că şi aceste plicuri trebuie să stea în atenţia colecţionarilor, ele îmbogăţind tematica şi înfrumuseţînd colecţiile şi exponatele.

Regretăm mult faptul că din anul 1964, Poşta Română nu şi-a mai amintit de George Enescu. De atunci au urmat, din trei în trei ani, concursurile şi festivalurile „George Enescu", cu o participare internaţională extrem de valoroasă. În alte ţări, astfel de concursuri şi festivaluri sînt consemnate, cu regularitate, pe mărcile poştale, urmărindu-se, aşa cum am arătat mai înainte, atît nemurirea evenimentului, cît şi educaţia artistică a maselor. De altfel, muzica românească — prin figuri de muzicieni, instrumente, lucrări din toate genurile, vechi manuscrise etc. — este capabilă să ofere o mare varietate tematică şi o imagistică filatelică extrem de interesante, care ar putea fi luate în seamă de poşta noastră pentru îmbogăţirea tematicii emisiunilor româneşti.

Titus MOISESCU

Sintaxă și morfologie muzicală cu Sergiu Celibidache

Revenirile lui Sergiu Celibidache la pupitrul primei filarmonici a țării confirmă pentru numerosul public al repetițiilor sale, pentru muzicienii de pe scenă și din sală, principiile maestrului — filozofice, estetice și muzicale — așa cum au fost ele, aceste principii, cunoscute încă de acum un an, de la primul contact direct cu orchestra, cu publicul. Sînt reconfirmările unor fundamente ale unei gîndiri artistice de o mare bogăție, luciditate și dens profesionalism.

De fapt, elementele cu care operează Sergiu Celibidache sînt cu mult mai puțin numeroase, în esența lor, decît apar ele într-o aplicare de o îndărătnică și aproape aspră consecvență. Dincolo de substratul filozofic al gîndirii, ele sînt în fapt elemente de fenomenologie aplicate, cu uriaș talent, vie inteligență și strălucire, fenomenului muzical aflat în faza recreării sale pe care am numi-o „interpretativă" dacă maestrul nu ar sancționa atît de sever termenul. Vom reveni.

În fond, marele efort al lui Sergiu Celibidache este acela de a „structura" materia sonoră (pornind de la însăși esența ei) prin urmărirea constantă și lucidă a datelor obiectiv cuprinse într-un text muzical dat. A structura, adică a da sens și posibilitate de afirmare în cîmpul sonor tuturor articulațiilor, adică a funcționaliza la modul complex toate elementele surprinse de notația muzicală. Procesul este complex și total. Pentru fiecare dimensiune, Sergiu Celibidache are puncte de vedere ferme și intransigența de a le impune. Fiecare dimensiune devine, astfel, o funcție sau un complex de funcții.

Melodica, în discursul muzical, este o asemenea dimensiune, urmărită cu pasiunea celui ce îi recunoaște primordialitatea. Sergiu Celibidache știe cu precizie unde se găsește firul melodic în orice secțiune sau microsecțiune a partiturii și mai știe cum să-l desțelenească din hățișul vocilor medii mai ales, pentru a-i păstra totdeauna neștirbită autoritatea. Artistul, pasionat de această operă uneori restituitoare de adevăruri, se lansează în defrișarea balastului de voci secundare în favoarea celei principale chiar atunci cînd „tonsatz-ul" cuprinde elemente tematice pe care Sergiu Celibidache le scoate totdeauna la lumina înțelesului limpede.

Dimensiunea armonică este urmărită spectaculos de dirijorul care devine profesor de armonie, suprapunînd funcționalitatea fenomenologică peste cea armonică. De fapt însăși verticalitatea este o lume ideală a funcționalității. Interesul său pentru sublinierea sensibilelor, pentru relațiile între trepte, pentru secvențe sau pentru modulații descoperă *doar* firescul celor notate în partitură — dar îl descoperă!

În lumea polifoniei, Sergiu Celibidache se mișcă cu dezinvoltura recreatorului, atacînd cu brio vocile contrapunctice principale, domolindu-le ardoarea cînd aceste voci cedează din întîietate și urmărind esențialul acolo unde el s-a instalat. Natura artistică a lui Sergiu Celibidache este cea a unui polifonist, dar a unuia care acceptă discursul contrapunctic ca pe o țesătură de numai cîteva voci, respingînd ca inteligibilă suprapunerea copioasă de numeroase conducturi melodice.

De un simț ritmic absolut ieșit din comun, Celibidache atacă dimensiunea ritmului cu vehemență. Limpiditatea pulsației metroritmice poate avea în ea catifea sau oțel; artistul nu este un impulsiv ci doar (!) un fanatic al exactității din acest punct de vedere, al ritmului care se constituie în coloana vertebrală a tramei muzicale.

Cît privește veșmîntul timbral, el constituie o pasionată predilecție a maestrului. A fost îndelung comentată calitatea de incomparabilă valoare a realizărilor sale, din punctul de vedere al cromaticii orchestrale, domeniu în care Sergiu Celibidache este un superrafinat, cu realizări pe măsură. În dozajele pe care le face savant, artistul transformă dimensiunea în funcție, corelînd-o celorlalte dimensiuni prin subordonare sau suprapunere.

...Structurarea materiei sonore. Aceasta înseamnă funcționalizarea ei complexă dar, poate chiar înainte, înseamnă supunerea ei unor principii, deduse direct din fenomenologie, șocante la primul contact, perfect convingătoare ulterior, mai ales prin rezultatele imediate. A afirma că „piramida inversă" este o teză la care să aderi imediat, ni se pare exagerat. A recunoaște că, prin aplicare, orchestra sună „cristal" apare, sîntem convinși, obligatoriu. Pe orice „centimetru pătrat" sau „cub" de muzică totul este de o limpezime ideală, vocile principale au penetranță, cele medii distincție. Și totul de la un principiu simplu — și anume, menajarea registrelor înalte (sau „mai înalte"), lipsite de armonice identificabile de urechea omenească, deci sărace. Menajare prin tratarea suplă, descongestionată a registrelor grave. Și pentru aceasta, tehnica lui Celibidache găsește totdeauna resurse pentru punere în faptă a ideii, de la nuanțe pînă la modalitățile de atac.

De altfel, „piramida inversă" nu este singurul element plăcut șocant în tezele fenomenologice ale lui Sergiu Celibidache. Bunăoară, abordarea tempo-ului (ca o rezultantă a unei relații complexe între factori multipli, unii ponderabili, alții nu) este încă un exemplu.

Sergiu Celibidache apare ca un șef de orchestră preocupat aproape în exclusivitate de amănunt. Minuțiozitatea cu care asamblează este fascinantă, atît de fascinantă încît aproape nu-ți dai seama că el asamblează. În repetiții, acolo unde se poate opri chiar și în momentele-cheie ale desfășurării muzicale, linia mare este mai greu de urmărit. La „ge-

nerale", însă, și mai ales în concert realizezi că dirijorul nu a afirmat gratuit că, teoretic exprimînd, dar, iată, și practic, fiecare parte, fiecare mișcare are un singur punct culminant, că întregul are, la rîndu-i, un singur punct culminant. Este viziunea lucidă asupra oricărei dintre lucrările abordate, transmisă cu penetranță în momentul în care obiectul muncii artistice se apropie de un stadiu finit.

Am fi fost tentați, dacă titlul acestor cîteva note fugare nu ar fi limitativ, să abordăm cîteva aspecte ale tehnicii lui Sergiu Celibidache, ale acestei tehnici care, și ea, face referiri la structurarea fenomenologică. Renunțăm să vorbim despre bogăția de moduri de atac pe care o propune instrumentiștilor, de frazarea suplă și tactarea inteligentă și eficientă la orchestră. Renunțăm pentru a evoca o teză care, oricît de depărtată ar părea, tot din înțelegerea fenomenologică a muzicii provine. Tragismul unei afirmații sau realismul meditațiilor pe baza unui sistem logic ? Fără îndoială că despre acesta din urmă este vorba atunci cînd Sergiu Celibidache susține că „muzica se face aici și acum". Da, complexul sistem corelativ, referențial și funcțional în care intră — așa cum am mai spus-o — numeroase ponderabile dar și imponderabile, conduce nemijlocit la unicitatea actului recreativ, la însăși efemeritatea sa — și prin aceasta, posibil, la sublim. Am spus și repetat, de cîteva ori, „act recreativ" deoarece Sergiu Celibidache exclude termenii interpret, interpretare, ideea de subiectivism deci. Discutabil sau nu, mai ales de către neavizați, „obiectivitatea subiectivismului" la Sergiu Celibidache reprezintă însuși sensul recreării muzicii pe bazele rațiunii ai cărei stîlpi sprijină, printre altele, și întregul său sistem sintactic și morfologic.

Theodor DRĂGULESCU

Simfonia a III-a de Pascal Bentoiu

În cel de al doilea concert simfonic al lunii februarie, Filarmonica bucureșteană, condusă de dirijorul Mircea Cristescu, a interpretat în primă audiție unul dintre opus-urile simfonice ample cu care s-a îmbogățit repertoriul românesc de gen, în ultimii ani. Notabil este faptul că amploarea formei și a aparatului orchestral susțin în mod corespunzător idei muzicale ample, generoase, pe care compozitorul le fundamentează într-o viziune filosofică cu largi rezonanțe liric-poetice. De altfel, lirismul rămîne una dintre stările fundamentale ale actului creator la Pascal Bentoiu, iar originalitatea acestuia constă tocmai în faptul potrivit căruia efuziunea lirică apare atent supravegheată de la nivelul unei pilduitoare altitudini intelectuale. În această lumină trebuie înțeleasă la Pascal Bentoiu și legătura cu tradiția drept o continuă actualizare și adaptare a acesteia la exigențele epocii actuale, așa cum le privește compozitorul însuși.

Terminată în urmă cu peste doi ani, *Simfonia a III-a* face parte — după propria mărturie a compozitorului — dintr-un plan mai vast ce cuprinde cinci lucrări de același gen ce își polarizează expresia între tipul de efuziune liric-meditativă, cu substrat filosofic, și cea stenic afirmativă, exuberantă. Moment central al ciclului, *Simfonia a III-a* se distinge printr-o acțiune muzicală complexă în care atitudinea dominant meditativă cunoaște exteriorizări ce merg de la introspecția problematizantă a părții mediane lente, la vehemența afirmărilor, la chemări frontale, în părțile extreme, momente ce se reclamă tipului de expresie postromantică.

Partea centrală, lentă, a simfoniei reprezintă, indiscutabil, momentul cel mai interesant al acesteia, în special prin remarcabila interpretare și continuare a tradiției enesciene, fapt ce i-a tentat pe destui compozitori, la noi. Mă refer la aspecte de microintervalică ale temei ca și la polifonia savantă pe care o angajează această passacaglie liber tratată ; simțul proporțiilor, atitudinea consecvent constructivă ce susțin lirismul dens, sînt trăsături distinctive ale acestei admirabile pagini a repertoriului simfonic actual. Supradimensionată în secțiunile de dinamizare, excesiv supralicitate în acest sens, ultima parte a simfoniei probează — ca de altfel întreaga lucrare — o rară știință orchestrală etalată cu acuitate și mult bun gust.

Indiscutabil aducerea în fapt sonor a lucrării datorează mult interpretării acesteia, realizată de dirijorul Mircea Cristescu ; remarcabil a apărut și de această dată simțul rafinat al proporțiilor sonore, în special în partea centrală a lucrării.

În cadrul aceleiași seri de muzică, tînăra pianistă Dana Borșan și-a făcut debutul, pe podiumul Ateneului Român, în compania filarmonicii bucureștene. A fost un moment ce se lăsa așteptat de multă vreme, date fiind numeroasele recunoașteri pe plan național și internațional ale acestui talent cu totul remarcabil. Indiscutabil, interpreta deține acea specială capacitate de a intui și a revela, ulterior, suflul muzical poetic al discursului, în afara oricărei spectaculozități exterioare ; continuitatea gîndirii muzicale, capacitatea de interiorizare, devin astfel date esențiale în întreținerea interesului artistic în interpretările sale ; sînt aspecte pe care le-am regăsit în special în concertul de reluare, vineri seara, a simfonicului filarmonicii bucureștene. *Concertul în fa minor* de Chopin devine, astfel, o realizare importantă în repertoriul Danei Borșan, realizare asupra căreia interpreta mai are de meditat, în special în ceea ce privește funcționalitatea tonului, încă prea dens, prea compact la nivelul declamației chopiniene.

Dumitru AVAKIAN

Concert perpetuum la Radioteleviziune

Sub genericul *Instrumente, stiluri și genuri în creația muzicală*, concertul Orchestrei Radiotelevi-ziunii ne-a propus o paradă a soliștilor și lucrărilor

concertante : *Concert pentru chitară şi orchestră în Re major* (primă audiţie) de Vivaldi (solist Vladimir Mikulka — R. S. Cehoslovacia), *Concert pentru orgă şi orchestră opus 7 nr. 4* de Händel (solist Joachim Grubich — R. P. Polonă), *Concertino pentru ţambal şi orchestră* (primă audiţie) de György Ránki (solistă Martha Fabian — R. P. Ungară), *Concert pentru harpă şi orchestră* (primă audiţie) de Carmen Petra-Basacopol (solistă Elena Ganţolea) şi, în finalul concertului, *Simfonia a X-a, cu orgă* (primă audiţie) de Wilhelm Berger (organist Eckardt Schlandt).

Dintre solişti, am remarcat-o pe Martha Fabian, o prezenţă puţin obişnuită pe estrada unui concert simfonic, dar cu atît mai interesantă, pe chitaristul ceh Vladimir Mikulka cu un Vivaldi (probabil o transcripţie) curat, îngrijit, corect, în parte datorită virtuţilor unui instrument excelent, de fabricaţie japoneză, şi mai ales pe harpista Elena Ganţolea, o instrumentistă completă, cu o tehnică de invidiat şi cu o sensibilitate care ştie să găsească mijloacele expresive cele mai potrivite în vederea comunicării ideale cu publicul şi pe care am dori s-o ascultăm şi în alte lucrări concertante.

O remarcă specială de asemenea pentru organistul Eckardt Schlandt într-un rol de extremă dificultate şi o nedumerire faţă de prezenţa ştearsă şi nesigură a solistului concertului de Händel, organistul Joachim Grubich, oricum un nume cunoscut.

Simfonia a X-a de Wilhelm Berger, considerată de unii comentatori, după această primă audiţie, ca una din lucrările de vîrf din creaţia compozitorului, este o muzică complexă şi pe care însuşi Berger o defineşte ca pe un „univers sonor... ca o meditaţie asupra conceptului de melodie, asupra modalismului melodic în complexitatea şi funcţionalitatea lui actuală".

Muzica *Simfoniei a X-a* are un ritm propriu de respiraţie, care prezintă la început unele dificultăţi de acomodare. Pentru o înţelegere mai largă ne permitem o comparaţie din literatură — cu proza faulknneriană de exemplu, referindu-ne aici pur şi simplu la tehnica construcţiei, în cadrul căreia se pot evidenţia posibile asemănări : un suflu larg, cu reluări şi precizări aparent prolixe, orice grabă fiind cu totul absentă, o topică specifică, particulară, cu care trebuie mai întîi să te familiarizezi pentru ca apoi să devină singura posibilă, cu acumulări succesive, reluate, cum spuneam, cu tenacitate chiar dacă deseori pe nesimţite, ce dau iniţial mai degrabă o senzaţie de monotonie, dar şi cu momente dramatice bine pregătite şi susţinute — din nou lipsa de grabă... Pentru ca pînă la urmă, şi după părerea noastră nu la o primă audiţie ci ceva mai tîrziu, să realizezi, ca o revelaţie treptată, că te-ai aflat în zona sau sub sfera de influenţă a unui fapt artistic cu valenţe neobişnuite, monumentale — ar fi prima caracterizare ce pare cu deosebire pregnantă —, un fapt artistic împlinindu-se fără ostentaţie dar net, fără putinţa de a i te sustrage sau de a-l ignora.

Iosif Conta a găsit pentru această lucrare ca de altfel pentru întreaga muzică românească pe care o cîntă, climatul firesc : concentrare în linişte, tensiune fără stridenţe, fluenţă atotcuprinzătoare şi un timp propriu de desfăşurare a muzicii, virtute esenţială în definirea stilului, în fine o cuceritoare cantabilitate. Astfel că, pe de o parte valoarea intrinsecă a muzicii şi pe de alta cea conferită de interpretare, au concurat la crearea acelei imponderabile dar sensibile aure de eveniment ce a marcat prima audiţie a *Simfoniei a X-a* de Wilhelm Berger.

Dan SCURTULESCU

Concert Mozart

Filmul stagiunii muzicale rulează cu rapiditate. Asistăm mereu la manifestări de ecou, care reuşesc, la un nivel interpretativ mai înalt sau mai scăzut, să evidenţieze drumurile noii componistici româneşti, valorile tinerei generaţii de interpreţi, interesul cu care publicul urmăreşte noile formulări concertistice.

O secvenţă deosebită în acest film : concertul orchestrei de cameră a Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii sub bagheta lui Petre Bocotan.

După o inexplicabilă perioadă de tăcere, formaţia a apărut pe estradă în formă, demonstrînd, mai presus de toate, marea dragoste a membrilor orchestrei simfonice de a face muzică de cameră sub bagheta colegului lor Petre Bocotan — instrumentist de valoare şi cu experienţă, muzician ce crede de ani în capacitatea formaţiei sale de a ataca cele mai diverse zone ale genului şi a contribui, în acest mod, la ridicarea nivelului de măiestrie şi cultură stilistică a ansamblului simfonic.

Petre Bocotan ne-a propus, de astă dată, un concert Mozart în care, alături de Simfonia *Praga* am asistat la o reprezentativă „expoziţie" a unora din forţele solistice ale orchestrei (oboistul Nicolae Vasile, cornistul Ioan Raţiu, fagotistul Mihai Nenoiu, flautistul Ioan Caţianis, trombonistul Marin Soare şi a unui colaborator din colectivul Filarmonicii — Florian Popa, în paginile *Simfoniei concertante*), a unor concerte pentru flaut şi trombon.

Cu totul *notabile* prezenţele solistice ale lui Marin Soare (unică virtuozitate, intuiţie, muzicalitate), Ioan Caţianis (interiorizat, perfect sub raport tehnic) şi puţin cunoscutului Nicolae Vasile — tînăr oboist de respiraţie şi de mare expresivitate. Florian Popa, Ioan Raţiu, Mihai Nenoiu — la cotele lor obişnuite.

Remarcabilă în acest concert ce s-a bucurat de un incontestabil succes de public şi de critică, prezenţa dirijorală a lui Petre Bocotan — cunoscător adînc al partiturilor (a dirijat întreg programul pe de rost), degajat, eliberat din scheme de gestică preluată, demonstrînd minut cu minut, capacitatea de a dialoga eficient cu instrumentiştii, de a comunica cu publicul.

Momentul de supremă demonstraţie a valorilor ansamblului, a necesităţii de a continua şirul acestor manifestări : *Simfonia Praga* — interpretată în per-

fecte coordonate stilistice, cu pasiunea marilor iubitori de muzică.

I. S.

Voces Contemporanae sau triumful cvartetului

În primăvara anului trecut, sărbătorile muzicale ale Iaşului ne-au oferit prilejul de a ne afla într-o sală aproape plină pe care ascultătorii nu se îndurau s-o părăsească, la terminarea concertului, ovaţionînd îndelung mănunchiul celor patru tineri care, mai bine de un ceas şi jumătate, ne ţinuseră cu răsuflarea tăiată. Ei cîntaseră cu dăruire desăvîrşită muzică de Berger, Bughici, Spătărelu şi Moldovan. Ca mulţi dintre cei de faţă, nu ne-am putut reţine uimirea în faţa fenomenului de două ori remarcabil, pe care cu greu ni l-am fi imaginat posibil înainte : afluenţa cu totul neobişnuită de public la un concert cameral şi entuziasmul declanşat de un program alcătuit în exclusivitate din lucrări româneşti. Am dorit atunci o cît mai apropiată întîlnire cu cvartetul *Voces Contemporanae* — laureat al concursurilor de la Colmar şi Bordeaux — pentru a ne da seama mai bine de adevărata dimensiune a acestor performanţe. Şi iată-i la Bucureşti, în Sala mică a Palatului, prezentînd, alături de cvartetul tînărului compozitor ieşean Sabin Pautza, muzică scrisă de cei mai reputaţi maeştri ai genului. Din nou, succesul se profilează de la prima piesă, pe fondul ecourilor lucrării unui compozitor român ! De data aceasta însă, uimirea nu şi-ar mai fi avut rostul. Se adeverea o dată mai mult, că în genul cvartetului — cel mai „esenţial" în concepţie şi mai virtuoz în modul de a o exprima — creatorii noştri continuă să dea tot ce este mai nobil şi mai elevat în simţirea lor, cu o măiestrie pe care viguroasa tradiţie ce leagă creaţia enesciană de a compozitorilor citaţi o face exemplară. Era firesc deci, ne vine să spunem acum, parcă pentru a atenua emoţia pe care o încercăm irezistibil la fiecare audiţie prilejuită de artiştii ieşeni, ca un patrimoniu atît de valoros să-şi găsească cîndva şi mesageri pe potrivă. În cel de al treilea cvartet de Sabin Pautza, ei ne-au introdus într-o lume de armonie, în care nuanţele delicate şi individualizate ale lirismului, exprimat în nostalgice unduiri melismatice ale cîntului doinit alternează cu culminaţii impresionante prin masivitatea simfonică şi cu stilizările exuberantelor ritmuri populare. Ca o evadare din cadrul riguros al facturii, interpreţii îşi părăsesc sporadic instrumentele pentru a sublinia nucleul expresiv al desfăşurării, îngînîndu-l cu vocea sau bătînd din palme, adăugînd astfel şi o dimensiune ambientală execuţiei. Deşi răspîndit în practica ultimelor decenii, procedeul ne aminteşte, în cazul de faţă, de *Ricercarul* de Frescobaldi „cu o a cincea partidă" pe care interpretul, avînd degetele ţintuite pe claviatură trebuie să şi-o cînte cu vocea. În *Cvartetul* de Pautza, acest truc manierist capătă şi sensul de dezvăluire prin mijloace foarte directe a „cîntului interior" din care emană însăşi lumea sonoră a partiturii.

Cvartetul op. 76 nr. 1 în sol major de Haydn ne-a dat prilejul să asistăm la prima incursiune în patrimoniul stilistic ce se va institui drept model ideal pentru succesori. Execuţia ne-a restituit prin vervă, precizie a atacurilor şi printr-o deosebit de spirituală tălmăcire a graţiei, umorului şi nostalgiei din melosul dansant al cvartetului acea muzicalitate specifică maestrului vienez. Admirabilul *Cvartet nr. 2* de Bartók ne-a readus pentru un răstimp în lumea intonaţiilor folclorice transfigurate cu mijloacele pline de expresivitate ale componisticii contemporane. Dar cîtă poezie, fineţe a înţelegerii nuanţelor, cîtă duioşie, căldură şi supleţe în frazare au ştiut să confere aceşti tineri paginilor bartókiene ! Nu numai că în felul lor de a cînta nu-şi găsesc nici un moment locul „sunetele de scripete" care-l făceau pe un filozof ca Alain să deteste însuşi genul, dar tot ceea ce emană din acest minunat instrument colectiv capătă ceva din dulceaţa serafică a sufletului moldovenesc şi a plaiurilor care-l inspiră.

Cvartetul op. 95 „Serioso" de Beethoven, cu scriitura-i densă ce anunţă seria ultimelor lucrări camerale ale Titanului, a constituit proba cea mai convingătoare a profunzimii de gîndire a interpreţilor, a faptului că ei au cucerit pentru formaţia lor o personalitate distinctă şi chiar un timbru caracteristic, de o mare suplete, care se adaptează cu uşurinţă registrului stilistic şi emoţional al pieselor. Aceasta pare să dovedească preexistenţa unei imagini lăuntrice, a unui proiect mental bine definit al formei şi sonorităţii, care se concretizează printr-o *stilizare a timbrului*, devenit atît de catifelat, de învăluitor, de fascinant. Această transparenţă şi puritate a intonaţiei ca şi momentele de adevărată virtuozitate ne sugerează irezistibil ceva din aspiraţia spre perfecţiune care caracterizează performanţele orchestrei noastre sub bagheta unui Celibidache. Dar a căuta drumul spre perfecţiune printr-o continuă meditaţie colectivă, a-i întrezări reflexul în nestemata de împătrită şlefuire care este sonoritatea cvartetului, a-ţi contopi în ea, odată cu entuziasmul realizării, visurile nobile ale tinereţii iată ceva care merită, neprecupeţită, dragostea şi admiraţia noastră şi solicită în aceeaşi măsură devotamentul celor chemaţi să-i îndrume, să-i încurajeze, să-i ocrotească.

Alexandru LEAHU

Succesul craiovenilor la Bucureşti

La sfîrşitul săptămînii în care Filarmonica bucureşteană nu a concertat, pregătind manifestările Celibidache, au sosit la Bucureşti, pentru o decisivă confruntare cu publicul Capitalei, muzicienii Craiovei.

Am urmărit adeseori în ultimii ani ansamblul simfonic craiovean, strădaniile sale, sub bagheta unui dirijor de clasă, pentru a dobîndi un loc fruntaș printre formațiile de calitate ale țării.

Printr-un program de largă cuprindere stilistică, (*Suita I* de Enescu, *Concertul în mi bemol major pentru pian și orchestră* de Liszt, *Simfonia a V-a* de Dmitri Șostakovici) orchestra a atestat continua ei evoluție spre definirea unei reale personalități interpretative, vizibilă în omogenizarea compartimentelor, cultură a stilurilor, putere de seducție asupra ascultătorilor.

Remarcabilă a fost, din acest punct de vedere, versiunea primei suite enesciene. Acordaj perfect, (esențial înainte de toate pentru frumusețea *Preludiului la unison),* omogenizarea compartimentelor, precizie intonațională, siguranță în atac, bogăție coloristică — iată virtuți vizibile în fiecare din mișcările *Suitei.* Alături de suita enesciană, impunătoarea simfonie a lui Șostakovici, cu impresionantele ei dezlănțuiri sonore, contraste, tensionări, neliniștitoare umbre, a oferit muzicienilor craioveni cadrul necesar dezvăluirii actualelor lor virtuți. Dincolo de cîteva neadaptări ale unor suflători la sonoritatea Ateneului, momentele de mare virtuozitate orchestrală au fost ireproșabile, arcul mișcărilor perfect legat, frazele rostite cu vigoare, iar contribuțiile solistice (Iuliu Bertok, Viorel Staicu, Eugen Glăvan) notabile și elocvente pentru măiestria soliștilor ansamblului.

Mărturie a noilor cote interpretative atinse de Filarmonica craioveană în procesul continuei ei evoluții din ultimii ani, Concertul de la Ateneu a reprezentat în același timp, un prilej deosebit, pentru a prețui arta dirijorului Theodor Costin, strădaniile sale de a antrena colectivul craiovean spre noi izbînzi artistice.

De la prima la ultima măsură a întregului program, dirijorul a demonstrat o adîncă și creatoare însușire a partiturilor, un concept interpretativ clar, ferm, și, cum mai spuneam, gestul său a cîștigat în economie, în capacitatea de a însufleți orchestra și a sublinia elementele esențiale ale desfășurării simfonice.

Calitatea prezenței craiovene la Ateneu a autentificat într-o confruntare de exigență, valorile artistice ale Filarmonicii „Oltenia" precum și maxima eficiență a concertelor în care marile orchestre ale țării au posibilitatea de a cînta sub cupola Ateneului.

Momentul concertant al simfonicului ne-a dat prilejul de a-l reintîlni pe Roger Pascal, cunoscut bucureștenilor dintr-una dintre primele ediții ale concursului George Enescu.

Stăpîn pe resursele claviaturii, Roger Pascal dezvoltă o pianistică briliantă, dar cu momente în care „nestăpînirile" temperamentale împietează asupra fluxului expresiv.

Filarmonica Banatul la Ateneu

După Filarmonica „Oltenia", în primele săptămîni ale noului an, au concertat la Ateneu, în binemeritatele zile de odihnă ale Filarmonicii bucureștene ce au urmat „serialului Celibidache", membrii ansamblului simfonic timișorean.

Pentru craioveni concertul de la Ateneu a însemnat prilejul unei decisive confruntări cu publicul și critica din Capitală. Sub autoritara baghetă a lui Theodor Costin, craiovenii s-au pregătit se pare îndelung, și cu o maximă seriozitate artistică pentru acest concert bucureștean în care au vrut (și, am arătat mai sus, se pare că au izbutit) să demonstreze noile valențe ale orchestrei, capacitatea ei de a ataca repertorii de dificultate tehnică și stilistică. După ce au atras atenția în stagiunile trecute într-un concert susținut la București asupra actualului lor stadiu de evoluție, timișorenii au cîntat acum la Ateneu la nivelul obișnuitelor concerte de sfîrșit de săptămînă pe care le susțin în orașul de pe malul Begăi.

Filarmonica *Banatul* a răspuns astfel se pare unei simple invitații a Filarmonicii bucureștene mutîndu-și doar estrada de concert în capitală, fapt atestat nu numai prin lipsa de vibrație în cînt ci și prin lipsa de la pupitru a unuia dintre dirijorii permanenți ai orchestrei, (singurii șefi de orchestră care înțeleg toate resorturile ansamblului și au dreptul de a fi în fruntea ansamblului la orice „examen" deosebit) precum și prin alcătuirea programului din care a lipsit, cu totul inexplicabil, o piesă românească, (cu atît mai mult cu cît în ultimii ani, toți marii dirijori de peste hotare care ne-au vizitat s-au întrecut, probabil la solicitarea organelor de impresariat și a instituțiilor de concert, in programarea unei lucrări de respirație din literatura simfonică națională).

Concertul dirijat de un oaspete din Polonia — Karol Anbild — a avut drept „piese de rezistență" *Uvertura „Baika"* a lui Moniuszko, *Concertul pentru flaut și harpă* al lui Mozart (soliste Ioana Mogoș și Stela Dinulescu) și un opus foarte puțin programat din creația lui Ceaikovski — prima simfonie, subintitulată *Visuri de iarnă.*

Șef de orchestră energic, pasionat, cu o gestică simplă, elocventă, cu simț al proporțiilor, bucurîndu-se de colaborarea unor instrumentiști de autoritate (primul oboist, prima violoncelistă), Karol Anbild a luminat liniile simfoniei, evidențiind farmecul unei partituri în care regăsești, în embrion, toate elementele ce vor caracteriza gîndirea și marile cuceriri ale simfonismului ceaikovskian.

Dincolo de virtuțile celor doi soliști (Ioana Mogoș ne era cunoscută dintr-o serie de înregistrări de calitate), *Concertul pentru flaut și harpă* de Mozart s-a derulat greoi, banal, fără atractivitate.

Iosif SAVA

După-amiezile muzicale ale tineretului

Într-un recital mai vechi (13 ianuarie), ce ar fi trebuit să fie consemnat în cronica din numărul trecut, am ascultat-o pe Ioana Bentoiu.

Tînăra cîntăreață a venit la Sala Mică cu un grupaj de lieduri de mare frumusețe : HUGO WOLF și GEORGE ENESCU *(Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot)*, de la început frapîndu-ne prin muzicalitatea și expresivitatea cîntului său, calități esențiale pentru o interpretă de lied. Am remarcat firește și emisia sa clară și lejeră și uneori, în acut, o strălucire și chiar amploare a glasului ce dezvăluie resursele sale pentru muzica de operă.

Poate că puțină emoție la început (Hugo Wolf) i-a dat unele probleme de stăpînire a vocii, mai ales — cum aș spune eu cu un termen impropriu în limbajul de specialitate, dar care mi se pare mai adecvat și mai sugestiv — a calității vocii. Treptat însă, Ioana Bentoiu a demonstrat un echilibru neașteptat pentru o cîntăreață lipsită totuși de experiență scenică ; tot timpul am fost tentat să cred că are în spate nenumărate alte recitaluri de lied.

Probabil că Ioana Bentoiu dorește să facă carieră pe scena operei și este firească această dorință, bine ar fi însă să nu ocolească lied-ul — pentru care are reale calități —, acest gen puțin practicat, din păcate, la noi.

Să n-o uităm nici pe Ina Macarie, într-o postură mai puțin obișnuită, de acompaniatoare, dar, ca de obicei în aparițiile sale, sensibilă și exactă.

* * *

Un nou debut semnificativ la după-amiezile muzicale : tînărul și talentatul contrabasist Marc Dorin, student la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, un instrumentist complet, cu o expresivitate în cîntat și o tehnică remarcabilă. Sunetul său seamănă cu cel al unui violoncel — clar, dens, fără „mormăiala" caracteristică contrabasului, poate cel mai ingrat dintre toate instrumentele. Gîndindu-ne și la „enormele" distanțe dintre tonuri și semitonuri, i-am admirat cu atît mai mult siguranța, prin ea însăși o performanță ; Dorin Marc adaugă însă sensibilitate și o frazare inteligentă și simplă, în fine transformă un recital ce mi se părea înainte de a-l asculta o corvoadă de cronicar, într-o plăcere.

N-am destule argumente pentru a-l încuraja pe Dorin Marc, determinîndu-l să se dedice carierei solistice, avînd în vedere greutățile de tot felul pe care le-ar întîmpina și totuși ar putea să încerce. Lupta cu morile de vînt s-a dovedit, prin exemple ilustre, a fi un ideal artistic posibil sau un crez în viață...

Dan S.

Din lirica românească

Nobila misiune de valorificare și propagare a cîntecului patriotic și folcloric, ce revine deopotrivă și corurilor ansamblurilor artistice profesioniste, a fost încununată de un autentic succes prin prezența formației de gen a ansamblului „Rapsodia română" cu recentul concert coral de muzică românească.

Faptul că această formație este profilată pe lucrări cu acompaniament orchestral, nu a împiedicat-o să se afirme și să demonstreze potențe interpretative și pentru lucrări a cappella din toate genurile muzicii corale, componenta programului fiind de altfel subliniată deosebit de sugestiv prin titlul concertului.

Cu un aparat sonor redus, depășind cu puțin numărul unui cor de cameră, corul ansamblului „Rapsodia română" își găsește într-un repertoriu selectat cu competență acele pagini care să-i dea posibilitatea să emoționeze și să impresioneze deopotrivă în cîntecul patriotic, în cel de inspirație originală sau în prelucrări folclorice.

În programul concertului mai sus amintit se vădește un interes bine dozat între piese din repertoriul „clasic" românesc, cum ar fi *Rodica, Mama* de I. D. Chirescu, *La oglindă* de Timotei Popovici etc. și altele mai noi, inspirate din realitatea zilelor noastre, cum ar fi *Urare fruntașilor* de L. Profeta, *Muncitorii de pădure* de Liviu Borlan, precum și lucrări ce s-au înscris temeinic în conștiința noastră *Hora unirii* de Al. Flechtenmacher sau *Poporul, Ceaușescu, România* de G. Grigoriu.

Dirijorul corului, Anatol Goreaev-Soroceanu este, fără îndoială, un pasionat în această frumoasă și nobilă profesie, pe care o practică conștient de menirea cîntului coral.

Cuvinte de apreciere și pentru solistele Sanda Șandru, laureată a concursului internațional de canto „Maria Canals" de la Barcelona, Stela Miu, Ana Mândoiu și Viorica Buceloiu, a căror contribuție re-

levă finețe și bun gust, îmbinate cu știința și arta cîntului.

Vizionînd acest concert ne-am convins o dată în plus de necesitatea programării mai des a concertelor a cappella la a căror receptivitate publicul aderă nu numai prin prezență dar și cu o participare afectivă, atît de necesară acestui gen de manifestare artistică.

Bucureștiul, pe a cărui scene am văzut evoluînd, foarte sporadic ce-i drept, formații de acest gen, ar putea beneficia de o stagiune corală cu planificări și programe stabilite la început de stagiune, evitînd prin aceasta suprapuneri și paralelisme ale repertoriilor, selecționarea pieselor făcîndu-se după criterii valorice și de conținut.

Ștefan CĂRĂPĂNCEANU

Muzica și teatrul de păpuși

Teatrul de păpuși, formă de manifestare artistică cu veche tradiție în viața culturală a țării, reprezintă un puternic mijloc de educare la fel de important ca și teatrul destinat celor mari.

Cu subiecte luate din basme sau din realitate, acest gen se integrează cu maximum de eficiență în viața micilor spectatori, care urmăresc cu ochii plini de uimire și participă efectiv și afectiv la tot ce se derulează sub privirile lor. Nu este locul și nici cazul să facem o demonstrație pentru a justifica rolul acestui gen în viața copiilor noștri, dar nu putem omite reacțiile care uneori se permanentizează pe retina lor și devin subiecte îndelungi de discuții despre „Tigrișorul purpuriu căruia-i plăceau clătitele", despre „Cocoșelul neascultător", despre „Fata moșului cea isteață".

Recenta premieră cu piesa „Pescarul și norocul" de Cristian Pepino după „Povestea vorbii" de Anton Pann ne-a prilejuit cîteva considerații asupra rolului pe care îl are muzica în aceste manifestări pline de har și mai ales de haz asupra „personajului" prezent, fără ostentație în toate aceste spectacole destinate celor mici și, de ce nu, și celor mari.

După cum am aflat, într-un mic preambul al acestei noi premiere, piesa mai sus amintită reprezintă o primă reprezentație dintr-un șir ce vor comemora cei 30 de ani de activitate, ocrotită cu multă grijă și devotament, a acestui minunat lăcaș al celor mici. Totodată, reprezentațiile datorate minunaților artiști-păpușari, conduși cu o pasiune rar întîlnită de directorul teatrului Margareta Niculescu, a căror activitate a fost recent încununată de prestigiosul premiu „Erasmus" în Olanda, se înscriu în manifestările organizate de U.N.E.S.C.O. în cadrul „Anului internațional al copilului", cum a fost decretat anul 1979.

Cu privire la elementul muzical, considerăm că este cazul ca acesta să nu fie trecut sub tăcere, iar forurile direct răspunzătoare să-i acorde o mai mare atenție, întrucît aportul unor compozitori de certă valoare denotă că lumea copiilor reprezintă un univers deosebit de vast, poate încă insuficient explorat de compozitorii noștri.

Nu este de neglijat faptul că nume ca Ștefan Niculescu, Corneliu Cezar, Ștefan Zorzor, compozitori impuși în viața de concert a țării, care însă beneficiază și de o a doua calitate, aceea de pedagogi, pentru care au o vocație specială, au dat pentru teatrul copiilor lucrări ce se integrează cu mare forță în lumea mirifică a basmului. Este, fără îndoială, încă o dată meritul conducerii acestui teatru de a apela la acești consacrați, pentru întregirea calitativă a spectacolelor, unde o reprezentație se dă pe scenă, iar cea de a doua în sală, prin reacțiile de o rară candoare pe care le oferă micii spectatori, spre mulțumirea celor ce ore în șir trudesc pentru bucuria lor.

Se pare că exemplul acelor compozitori mai sus menționați, dintre care poate am mai omis pe cîte cineva, dar nu cu intenție, a dat un imbold și colegilor mai tineri. Este cazul lui Adrian Enescu și, mai recent, Vasile Șirli, nume ce s-au făcut remarcate cu deosebire în genul așa zis „ușor", dar buna lor pregătire, talentul și dorința de a da lucruri de calitate i-au făcut să-și încerce forțele și în cadrul „muzicii de scenă", gen destul de ignorat, dar care presupune multe dificultăți, pentru că fiecare inter-

venție a muzicii trebuie să reprezinte un personaj, să se încadreze într-un timp limitat și să-și facă apariția fără a deranja cursul povestirii.

Referindu-ne la tînărul Vasile Șirli, semnatarul muzicii la recenta premieră „Pescarul și norocul", trebuie să amintim că se află la a doua sa colaborare cu teatrul „Țăndărică", prima fiind în spectacolul „Tigrișorul purpuriu căruia-i plăceau clătitele", în regia aceleiași tinere de talent care este Irina Niculescu. Universul copiilor, care îi este familiar lui Șirli, i-a dat posibilitatea să se integreze și în această ultimă reprezentație în care a creat o muzică de un umor fin, cu mijloace deosebit de eficiente, care denotă o bună cunoaștere a celor mai diverse feluri de exprimare muzicală și mai ales de folosire cu maximum de eficiență a posibilităților ce le oferă fiecare instrument.

Așteptăm și alte asemenea colaborări și nu numai ale celor menționați aici, dar și prin antrenarea unor noi talente, care poate vor face și în această direcție cunoscută faima școlii românești de compoziție.

Mihaela NICULESCU

Teatrul Fantasio la București

Recentul spectacol intitulat *Tele-Fantasio,* prezentat la Sala Palatului, de teatrul de revistă „Fantasio" din Constanța, a cărui premieră a avut loc în cadrul stagiunii estivale 1978, ne-a prilejuit o nouă întîlnire cu o trupă entuziastă și veselă, dar matură, cu o valoroasă carte de vizită care consemnează succese și aprecieri colecționate atît la sediu cît și cu ocazia turneelor efectuate în țară și peste hotare.

A intrat în obișnuința instituțiilor muzicale care activează în diverse localități ale țării de a prezenta periodic spectacole în capitală, asigurînd prin aceasta o varietate a afișului muzical bucureștean, dînd în același timp prilejul formațiilor respective să-și verifice potențele artistice în confruntări directe cu un număr cît mai mare de spectatori și, de ce n-am spune-o, și cu cronicari ai principalelor publicații centrale și de specialitate.

Și nu de puține ori am avut satisfacția unor surprize plăcute oferite de formații din țară, aprecierile cele mai recente adresîndu-se spectacolului *Tele-Fantasio,* al cărui libret scris de Ion Mustață a avut ca suport muzical partitura compozitorului Marius Țeicu, susținută consistent sau subtil, cînd a fost nevoie, de o orchestră omogenă condusă cu competență de dirijorul Aurel Manolache.

Cele două componente principale ale spectacolului, muzica și textul, au în general darul de a solicita pe interpreți și, în proporții diferite, de a amuza și de a sensibiliza pe auditori.

La realizarea unității valorice a contribuit și costumația numerelor muzical-coregrafice, îmbrăcate într-un cadru scenic aerat, variat și mobil, care a asigurat în același timp cursivitatea spectacolului (scenografia semnată de Dan Sachelarie).

Momentele coregrafice, realizate într-o viziune inedită și modernă de Cornel Patrichi, și-au găsit prin grupul de balerini ai teatrului o interpretare plină de temperament și fantezie.

Dintre interpreți, am aplaudat prezența plină de temperament și decența scenică a solistelor Ilona Moțica și Vali Manolache, verva și sincronul trioului Do-Re-Mi, prospețimea și gingășia solistelor Clara Anton și Coca Andronic, umorul de bună calitate al actorilor Jean Constantin și Gelu Manolache, care au susținut de-a lungul întregului spectacol un veritabil recital comic.

Fără a minimaliza meritele spectacolului la care ne referim, așteptăm de la acest mănunchi de talente producții artistice pe măsura unor realizări anterioare, recomandarea fiind adresată în mod deosebit căutărilor de texte proprii genului revuistic și care să poată pune în valoare calitățile interpretative de care dispune acest colectiv.

Șt. C.

DIN TARĂ

CLUJ-NAPOCA

Viața muzicală a orașului se desfășoară într-o permanentă efervescență caracteristică deopotrivă pentru toate instituțiile de profil muzical din localitate. Într-o singură săptămînă din ianuarie, Filarmonica a susținut, astfel, un concert în deplasare la Deva și Hunedoara (unde asigură o stagiune permanentă lunară), un „concert de concerte" cu studenți ai Conservatorului „George Dima", pentru a prezenta un alt program în cadrul obișnuitului concert de sîmbătă — totul desfășurîndu-se la un nivel artistic pilduitor. O activitate nu mai puțin intensă caracterizează și programele celorlalte instituții, Opera Română, Opera Maghiară, Conservatorul. Dintre toate, ne oprim la unele concerte ale Filarmonicii.

CONCERT DE CONCERTE

Prin colaborarea între Filarmonică și Conservator, celor mai valoroase cadre solistice studențești, selecționate cu exigență, li se oferă periodic posibilitatea de a se afirma într-un „concert de concerte" al Filarmonicii. Într-un astfel de program, prezentat în afara manifestărilor curente de sfîrșit de săptămînă, avem prilejul să urmărim trei studenți : pianiștii

Eva Csarnay și Valentin Ivanof (clasa asist. Lucia Crăița, respectiv lector Nina Panieva), urmați de violonistul Gabriel Popa (clasa asist. Horia Fulea). Impresia de ansamblu este dintre cele mai favorabile, vădindu-se, dincolo de firești deosebiri de temperament și de afinitate stilistică, seriozitatea studiului asigurat de cadrele didactice ale Conservatorului clujean.

Eva Csarnay abordează *Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră în do minor, op 37* de Beethoven, remarcîndu-se prin sensibilitate, nerv solistic și forță. În *Largo*-ul central, impresionează printr-un tușeu fin și o manieră rafinată de a doza sonoritățile, pentru ca *Rondo*-ul final, atacat „ex abrupto" cu o deplină siguranță, să fie parcurs cu o tehnică precisă, dovedind o gîndire matură, echilibrată, aptă să redea climatul spiritual beethovenian.

În continuare, Valentin Ivanof se măsoară cu unul din piscurile pianisticii beethoveniene, *Concertul nr. 4 în Sol major, op. 58.* Pus în contact cu o partitură solistică de un înalt grad de dificultate, pianistul care abordează acest concert trebuie să-și integreze intervențiile în trama simfonică, pe care o rezumează și o comentează deopotrivă. În fața acestei sarcini, care depășește uneori soliști cu experiență, Valentin Ivanof se achită corect, dar cu insuficientă forță și expresivitate, mai ales în primele două părți, pentru a apărea mai „încălzit" abia în Final. Pare un pianist apt să-și valorifice calitățile mai degrabă în domeniul cameral.

Ultimul solist al serii este Gabriel Popa în *Concertul pentru vioară și orchestră în Re major, op. 35* de Ceaikovski. Din prima clipă, el se lansează în trăsături de arcuș înflăcărate, evocînd elanurile pasionate ale acestei muzici cu un dinamism cuceritor. Unele imperfecțiuni tehnice în cadență și un lapsus mai important către concluzia primei părți atenuează impresia predominant favorabilă. În *Canzonetta*, Gabriel Popa se impune prin suplețea cu care redă caracterul capricios al frazelor ceaikovskiene, pentru ca în Final să parcurgă adevăratele focuri de artificii violonistice cu o remarcabilă impetuozitate. Este un temperament ardent, solistic prin excelență, plin de bravură și de curaj, căruia îi lipsește doar experiența concertistică și un mai accentuat auto-control.

La pupitrul Filarmonicii clujene, Emil Simon a asigurat întregului program un acompaniament excelent, precis, într-o strînsă colaborare cu soliștii.

EMIL SIMON — DAN GRIGORE

Pentru deschiderea programului, Emil Simon alege o lucrare relativ recentă de Myriam Marbe, *Evocări*, scrisă în 1976 pentru orchestra de cameră fără dirijor a Filarmonicii din Tîrgu-Mureș și prezentată de această formație în primă audiție absolută la „Zilele muzicale tîrgumureșene" din acel an. La baza piesei se află un mănunchi de colinde din Șcheii Brașovului — aflate la arhiva din orașul de la poalele Tîmpei —, pe care autoarea și-a propus să le prelucreze într-o manieră personală, ca un șir de suprapuneri din memorie, în cursul cărora se impun pe primul plan al atenției cînd unul, cînd altul din aceste cîntece diatonice, uneori eterofonizate. Conform indicațiilor partiturii, cei 16 instrumentiști soliști (din care 15 coarde și un timpanist) sînt amplasați pe scenă în semi-cerc, unii dintre ei mînuind, în momentele de pauză, cîte un instrument de percuție (clopot, cinel, tobă mică, bongos, bici) ; se obține, în acest fel, o ambianță sonoră stereofonică, potențată prin procedee speciale de tehnică la coarde. Impresia generală este aceea a unor frînturi melodice — încredințate cînd viorii, cînd violei, violoncelului sau contrabasului —, care ies succesiv la suprafață dintr-un fundal sonor cețos, asigurat de tremolo-ul cinelului. Este o muzică austeră, laconică, uneori impregnată de reminiscențe enesciene, dar totdeauna sugestivă, confirmînd capacitatea autoarei de a obține maximum de efect cu minimum de mijloace. Cu ajutorul celor 16 soliști ai Filarmonicii clujene, eficient îndrumați de Emil Simon, lucrarea lui Myriam Marbe și-a valorificat din plin virtualitățile evocatoare.

Solist al serii a fost Dan Grigore, în *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră în do minor, op. 18* de Rachmaninov, prilej de afirmare a unei virtuozități virile și percutante, mai ales în Final, unde vîrtejurile de duble octave și gamele parcurse cu viteza fulgerului au confirmat înzestrarea tehnică superioară a pianistului. În partea lentă, melodia a fost expusă sobru, discret, cu reținere, dar cu o elocință deplin convingătoare.

În concluzia concertului, Emil Simon a oferit o interpretare robustă a *Simfoniei nr. 38 în Re major, KV 504 („Praga")* de Mozart, începînd cu *Adagio*-ul introductiv, atît de apropiat de implacabila temă a Comandorului din *Don Giovanni*, și terminînd cu *Presto*-ul final, realizat într-un tempo rapid și într-o cuceritoare atmosferă aeriană. Admirabil a răsunat *Andantele*, cu ambianța sa nostalgică, dominată de cantilena corzilor în dialog cu lemnele și alămurile. Din nou, profesionalismul orchestrei și bagheta deopotrivă energică și sensibilă a lui Emil Simon au asigurat o execuție de o deplină rectitudine formală și sonoră.

ION VOICU, MĂDĂLIN VOICU, ȘTEFAN RUHA, ȘTEFAN RUHA — jr.

Un cvartet de violoniști alcătuit din Ion Voicu, Mădălin Voicu, Ștefan Ruha și Ștefan Ruha-junior, ca soliști în *Concertul pentru patru viori și orchestră în si minor, op. 3 nr. 10* de Vivaldi, iată un eveniment care a atras un numeros public la concertul Filarmonicii. Se întîlneau cu acest prilej pentru întîia oară pe un podium de concert cei doi maeștri ai violonisticii contemporane din țara noastră, alături de fiii lor, tineri muzicieni în curs de afirmare. Cu

atît mai semnificativă a apărut această componență a grupului solistic cu cît partitura lucrării este concepută în spiritul unei desăvîrșite egalități a rolurilor celor patru violoniști. Continuitatea deplină a discursului muzical, a replicilor solistice, a căpătat astfel valoarea de simbol.

După această primă lucrare concertantă, realizată în excelente condiții de ansamblu, deși nu a beneficiat de bagheta coordonatoare a unui dirijor, pe podium au rămas cei doi maeștri, Ion Voicu și Ștefan Ruha, în timp ce la pupitru, s-a urcat Mădălin Voicu. S-a cîntat celebrul *Concert pentru două viori și orchestră în re minor BWV 1043* de Bach, în care cei doi soliști și-au unit arcușurile sub semnul devoțiunii pentru muzica nemuritorului Johann Sebastian. A fost o admirabilă comuniune interpretativă, dominată de suplețea frazării și de exactitatea metrică.

În continuare, rămas singur în fața orchestrei, Mădălin Voicu a demonstrat progrese realizate în activitatea sa dirijorală. Uvertura *Egmont* de Beethoven ni s-a părut de bun augur : opulența orchestrală, suflul eroic, impulsurile generoase au definit interpretarea realizată, sub conducerea sa, de către colectivul simfonic clujean.

A urmat *Simfonia nr. 4 în Si bemol major, op. 60* de Beethoven, lucrare în care eroismul, înfruntarea dramatică cedează locul unei veselii robuste, stenice. A evoca un Beethoven destins, optimist, iată o sarcină nu tocmai ușoară, pe care Mădălin Voicu a rezolvat-o cu succes, dovedind că însușirea sa principală este dinamismul, stîrnit de o puternică vitalitate. O tehnică dirijorală precis însușită și o gestică explicită, adăugate unei depline cunoașteri a partiturilor, deschid perspectivele carierei sale.

Edgar ELIAN

A monta astăzi pe o scenă opera *Bărbierul din Sevilla* de Rossini este un act de mare curaj. Realizatorilor le stau în față două posibilități, amîndouă cu un procentaj maxim de risc. Prima este viziunea tradițională, respectarea *mot à mot* a partiturii (timp, loc, spațiu) ceea ce aduce în mod implicit comparația cu toate montările ce au urmat premierei din 5 febr. 1816. Și, în timp, cu siguranță spectacolele „tradiționale" au atins o culme ce, practic, nu mai poate fi depășită.

A doua posibilitate vizează „modernizarea" spectacolului, actualizarea lui prin toate mijloacele posibile (decor, costum, acțiune) inclusiv prin schimbarea personajelor în însăși esența existenței lor. În acest caz riscul este poate și mai mare, căci este provocat de noutatea frapantă a răsturnării unor canoane solidificate în timp. Totuși, regizorul Ionel Pantea și-a asumat acest al doilea risc, montînd pe scena Operei Maghiare din Cluj-Napoca un *Bărbier* desprăfuit, readus la viață.

Recunoscînd filiația ce coboară direct dinspre Commedia dell'arte, regizorul Ionel Pantea încearcă să se întoarcă la viața și la mișcarea, la verva spectacolelor de acest gen, dislocînd interpreții din actuala lor condiție de simpli „cîntăreți de operă" și antrenîndu-i către vechea ipostază de „cîntăreț-actor". Rezultatul este uluitor : un spectacol viu, antrenant, plin de surprize, care astfel, respiră mereu, deschis fiind improvizației de moment. Această varietate de ipostaze cere în mod obligatoriu un decor adecvat care să permită o maximă libertate de mișcare. Aici montarea se bucură de creația lui Mihai Nemeș. Simplu și sugestiv, capabil de a sugera instantaneu iluzia de închis sau deschis, decorul lui Mihai Nemeș respiră prin el însuși.

În această nouă ambianță, deosebit de dificile devin rolurile, fiecare încărcate, în limitele posibilului, cu elemente de actorie. Astfel, în marea și dificila sa arie, Figaro, după ce intră în scenă pedalînd pe o bicicletă, bărbierește un trecător, scoate o măsea și face un masaj. În timpul celebrei „Una voce..." Rosina coase un ciorap pe un bec, se înțeapă cu acul, își scoate moațele, se piaptănă, se fardează. Cu toate acestea, atît Fogel Laszlo (Figaro) cît și Simon Katalin (Rosina) realizează adevărate performanțe vocale, reușind, fiecare, un personaj plin de vervă și umor. În Don Basilio, caricatură a unui obscur profesor de muzică intrigant și obsedat de ideea banului, Kovacs Attila face încă o dată demonstrația unor certe calități vocale și actoricești. Rolul Almaviva ridică în fața interpretului său cele mai mari greutăți, partitura sa acoperind o varietate de ipostaze și sentimente. Distribuit în acest rol, tînărul cîntăreț Kontz Gabor urmează corect indicațiile regizorale și textul partiturii. Prezenței sale plăcute, timpul îi va aduce și siguranța în sunet și mișcare. Aceleași probleme, de astă dată amplificate printr-un rol de caracter — Don Bartholo — se ridică și în fața tînărului Winkler Zoltan, absolvent al Conservatorului „G. Dima" din Cluj-Napoca, promoția 1978. Aflat la primul său rol, Winkler Zoltan reușește în mare parte să rezolve problemele vocale și de interpretare.

În roluri de mai mică întindere i-am apreciat pe Nagy Katalin (Berta), György Laszlo (Fiorello), Jakab Lajos (Ofițerul) și Kiss Domokos (Notarul). Orchestra, sub bagheta cunoscutului dirijor clujean Hary Bela, și-a adus substanțiala contribuție la realizarea spectacolului. Astfel, această nouă variantă a *Bărbierului din Sevilla*, rezultat al colaborării Ionel Pantea — Hary Bela — Mihai Nemeș, și al întregului colectiv al Operei Maghiare din Cluj-Napoca, se înscrie încă de la premieră, în rîndul preferințelor publicului iubitor de operă.

Cristina BOHACIU

TÎRGU-MUREȘ

Participăm la un concert săptămînal al Filarmonicii locale, avînd la pupitru pe tînărul Cristian Mandeal, unul din cei doi dirijori permanenți ai instituției, pe care avem pentru prima oară prilejul să-l urmărim în fruntea orchestrei unde activează.

Programul începe cu *Fantezia simfonică op. 6* de Marțian Negrea, lucrare scrisă la 28 de ani, în 1921, anul absolvirii Conservatorului din Viena, și distinsă în anul următor cu premiul al II-lea „George Enescu". După o pedală introductivă lungă a întregii orchestre, care creează o atmosferă de calm, discursul muzical se învolburează treptat, impunîndu-se pe primul plan cînd cornul englez, cînd grupul cornilor sau masa coardelor, pentru a ajunge la o culminație în *fortissimo ;* finalul readuce ambianța de calm, *Fantezie* încheindu-se în armonia tutti-ului orchestral. Se întrevede în acest opus de tinerețe al compozitorului vigoarea unui talent încă aflat sub influența romantismului tîrziu (Brahms, Richard Strauss), dar prefigurînd limbajul său ulterior, întotdeauna axat pe o arhitectură solidă și pe un colorit armonic plin de fantezie. Cristian Mandeal a intuit precis trăsăturile definitorii ale lucrării, asigurîndu-i o execuție întru totul convingătoare. Calitățile sale de siguranță, claritate și eficiență aveau să fie încă mai pregnant puse în valoare în *Simfonia nr. 88 în Sol major, op. 56 nr. 2* de Haydn, realizată într-o manieră robustă, pe fondul unei pulsații ritmice exacte, atît în Allegro-ul inițial, în Menuet, cît și în Rondoul final. Mandeal folosește o gestică bogată, dirijează totul, pînă în cele mai mici detalii, indică toate intrările diferitelor grupe de instrumente, punînd în acțiune un temperament exuberant, dar întotdeauna subordonat disciplinei muzicale. Orchestra pare a se afla într-un vădit progres, impunîndu-se prin calitatea sonoră a tuturor compartimentelor sale.

Între cele două lucrări extreme ale programului, Liliana Ciulei a apărut ca solistă în *Concertul pentru vioară și orchestră în mi minor, op. 64* de Mendelssohn-Bartholdy, afirmîndu-se printr-o lectură foarte pură, degajată, elegantă, de mare virtuozitate tehnică, dar rece, lipsită de flacără romantică, de participare afectivă, a celebrei lucrări concertante. Cristian Mandeal a asigurat aci un fundal orchestral suplu, vădind o mare promptitudine a reacțiilor și confirmîndu-se ca un bun acompaniator.

E. E.

IAȘI

În urmă cu 10 ani, la opera din Iași se prezenta în premieră absolută opera *Stejarul din Borzești* de Teodor Bratu. Era debutul compozitorului în dificilul gen al teatrului muzical, un debut încheiat cu un spectacol de calitate. Teodor Bratu era cunoscut pînă atunci doar ca autorul unor lucrări corale, unele simple cîntece patriotice, altele ample poeme și nimeni nu bănuia trecerea directă, bruscă, spre operă, cu atît mai mult cu cît autorul nu semnase nici o lucrare simfonică.

Între timp ne-am obișnuit să vedem tot mai des numele său pe afișele teatrelor de operă din țară, cu lucrări noi ce cuprind o arie largă tematică, de la basmul pentru copii *(Punguța cu doi bani* montată la Iași, Opera Maghiară din Cluj, Teatrul liric din Constanța și Teatrul muzical din Galați) la faptul autentic de viață petrecut în perioada ilegalității P.C.R. *(Dreptul la dragoste* — montată la Opera bucureșteană) și de aici la fresca istorică, la evocarea evenimentelor din anii cîștigării independenței de stat a României (fresca lirico-dramatică *Vremuri de vitejie)* — spectacol cu care Teodor Bratu și Teatrul muzical din Brașov sînt distinși la prima ediție a Festivalului național „Cîntarea României".

Evident, fiecare punere în scenă a unei opere reprezintă pentru autor o experiență nouă, regizorul, scenograful, dirijorul, oferindu-i compozitorului fațete noi, nebănuite, ale partiturii. Teodor Bratu deși păstrează linia primei partituri de gen, acumulînd experiență, știe să facă spectacol. Pentru că opera sa este în primul rînd spectacol, adică o îmbinare de mijloace diferite, puse în slujba unei idei directoare. Muzica are un rol important, desigur, dar în spectacol își împarte atribuțiunile cu mișcarea scenică, luminile, cadrul scenografic, performanța actoricească. Aceasta este menirea spectacolului și soarta muzicii pentru un spectacol. Uneori muzica pierde, alteori cîștigă.

Din premiera ieșeană se pot desprinde multe învățăminte. Primul ar fi găsirea „tonului" firesc al spectacolului. Pentru regizorul Dimitrie Tăbăcaru acțiunea s-a demonstrat a fi firească. Altfel n-ar fi reușit să realizeze un spectacol de un firesc admirabil. A fost de fapt coautorul — coordonator al unor profesioniști de aleasă clasă : Corneliu Calistru, dirijor ; Anton Bișoc, maestru de cor ; Ion Baitanciuc — coregraf.

În ansamblu este greu să vorbim de o operă în sensul unanim acceptat. Este drept, are arii, duete, scene camerale și de ansamblu dar suportul narativ al libretiștilor, multele momente de teatru, conduc către un spectacol ce este deopotrivă operă, operetă și vodevil. Marile momente — și cele mai izbutite totodată — sînt cele corale. Aici compozitorul izbutește pagini emoționante, vibrante, ce se păstrează în memorie prin simplitatea scriiturii și fiorul emoției.

Interpretul rolului principal, Visarion Huțu, izbutește un Moș Ion Roată — sobru și hîtru — cu performanțe vocale și actoricești remarcabile. Cornelia Șotrin-Pascu și Ion Humiță în rolurile Voichița și Alexandru Ioan Cuza demonstrează calități vocale de prim ordin. O frumoasă realizare au și Petre Cărcăleanu, Octav Ambrozie, Melania Herdeanu, Atena Dimitriu și Georgeta Bălan, cîntăreți cu viabile prezențe scenice, cu resurse vocale frumoase. Dar am fi nedrepți să nu spunem că întregul colectiv al Operei ieșene are merite incontestabile în realizarea într-un timp record a unui spectacol reușit, de ținută artistică, spectacol prezentat în premieră în chiar seara zilei de 24 ianuarie cînd, la sfîrșit, scena, fosa și sala au cîntat cu însuflețire „Hora Unirii".

Mihai MOLDOVAN

RECENZII

Myriam MARBE

În căutarea veşnicului Bach sau „Formele muzicale ale barocului" de Sigismund Toduţă

E imposibil ca un muzician să nu fi luat cunoştinţă de *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*, fie măcar odată, în primii ani de ucenicie, dacă nu chiar de mai multe ori, fiecare pas al maturizării sale sugerîndu-i noi prisme de abordare analitică ; iar celor deveniţi dascăli, caietul le oferă un amplu material didactic — şi nu doar de familiarizare pianistică — ci de îndrumare stilistică sub auspiciile barocului.

Dar ce e de fapt barocul ?

În 1977, prin trei tomuri [1]) grele de exemplificări şi discutare a unor păreri, cu atît mai pasionante cu cît sînt contradictorii — Edgar Papu relansează problema barocului în literatură şi artă în general, cu erudiţie şi pasiune.

Aceleaşi două caracteristici — erudiţie şi pasiune — îşi pun amprenta şi pe pătrunzătoarea investigaţie asupra barocului — muzical de astă dată — întreprinsă de Sigismund Toduţă.

Dar dacă în plastică, de pildă, şi în special în arhitectură, imaginea asociată termenului „baroc" este în general aceeaşi în mare majoritate, cînd este vorba despre muzică lucrurile devin mai problematice.

Multă vreme ne-am obişnuit să numim „preclasică" o muzică cu hotare abuziv de vagi în timp. Elasticitatea delimitării ar avea drept scuză doar scrupulele muzicianului secolului XX, ce caută să readucă în lumină, mergînd recurent cît mai departe în timp, o muzică, pe nedrept prea îndelung neglijată. Spre deosebire de muzicologie care prevede perioade şi stiluri, terminologia curentă — cea a programelor de concert de pildă — putea să înscrie sub acelaşi generic, de „muzică preclasică", lucrări cuprinse într-o arie arbitrară, fie ele de Bach sau Händel, de Frescobaldi sau Buxtehude, fie de Orlando di Lasso, Palestrina... sau chiar de un Obrecht sau Ockeghem.

Obişnuinţa noastră de a analiza şi diferenţia curentele şi stilurile este cu atît mai nuanţată cu cît este mai apropiată de vremea în care trăim. Ca undele ce se formează în jurul unui centru, cercurile devin din ce în ce mai largi pe măsură ce se depărtează. Şi probabil că în tendinţa aceasta ce ne îndeamnă să aruncăm o privire cît mai globală asupra fenomenului muzical cu cît este mai vechi, intră şi înţelegerea ce, în muzică, se reduce proporţional cu depărtarea în timp sau spaţiu. Atitudinea este pe cît de nedocumentată şi neştiinţifică pe atît de nedreaptă faţă de valorile trecutului şi, în ultimă instanţă, tot atît de frustrantă, lipsindu-ne de bucuria contactului cu un anumit tip de artă.

Termenul de „preclasic", devenit deci vag şi arbitrar, reactualiza imperativul discutării şi găsirii unei terminologii adecvate şi elocvente. O sistematizare, prin însăşi obligaţia sa de a sesiza ceea ce este *comun* unor fenomene, are avantajul definirii limitelor directoare dar riscă sărăcirea înţelegerii nuanţelor particularizate. În contextul enunţat mai sus însă, a contribui la elucidarea unor perioade şi la precizarea unor termeni, presupune o operaţiune atît de delicată, într-un material atît de complex, încît cernerea analitică necesară va avea drept rezultat tocmai adîncirea înţelegerii fenomenului — semnalată la începutul acestor rînduri ca deficitară.

Astfel şi motto-ul ce străjuieşte prima pagină a cărţii, citînd din Goethe : „Fiecare aude numai ce înţelege" — îşi dezvăluie deplina semnificaţie.

Drumul parcurs de Sigismund Toduţă este, aş spune, nu atît dublu cît complementar ; el porneşte de la sursele vremii respective către noi şi se reîntoarce către trecut cu privirea încărcată de experienţa secolelor împlinite. Situarea barocului muzical între 1580—1600 şi 1730—1750 (cu cele trei faze ale sale — fie că se numesc *Früh — Mittel — Hochbarock*, după H. J. Moser sau *Früh — Mittel — Spätbarock*, după Schenk sau *Baroque primitif, Plein baroque, Baroque tardif*, după Suzanne Clercx sau *Early — Middle — Late Baroque* după M. Bukofzer — I, p. 15 — sau *Frühstufe — Spätstufe — Geniezeit* după H. Riemann — I. p. 14) are la bază o bogată documentare ; dar nuanţa definitorie mi se pare a fi dată de citarea unei mărturii datînd chiar din clipele de efervescentă căutare şi formare a noului stil. Giulio Cezare Monteverdi (fratele compozitorului Claudio Monteverdi), în celebra polemică susţinută în favoarea fratelui său, *Dichiaratione* (1607) „precizează terminologia de *prima pratica*, prin care se determină muzica (madrigale, motete etc.) pe care continuă să o scrie compozitorii în stil palestrinian (...) şi *seconda pratica*, stilul modern, grefată pe perfecţiunea melodiei..." (I. p. 13). La extrema cealaltă a drumului se află concluzia colocviului muzical de la Wégimont care, în 1957, înclină pentru înlocuirea termenului de baroc cu cel de *terza pratica*, corespunzător ideaţiei monteverdiene şi evitînd astfel unele confuzii sau alterări ale sensurilor muzicii, posibile prin faptul că termenul „baroc" este împrumutat de la artele plastice. (I, p. 15).

De aceea, *caracterizarea* barocului *muzical* cere aceeaşi circumspecţie ca şi situarea sa istorică (barocul *stilistic* depăşind graniţele temporale — ca la un *Tristan* wagnerian sau la ultimele simfonii „romantice baroce" ale lui A. Bruckner, spune autorul poate şi ca la *Gruppen* de Stockhausen, de pildă, m-aş hazarda eu să adaug). S. Toduţă scrie în caracterizarea sa : „Patosul barocului, stăpînit de nelinişte, rupe suprafeţele statice şi le opune imaginea mişcării : coordonatele spaţiale noi se coroborează cu

[1]) Edgar Papu — *Barocul ca tip de existenţă* — B.P.T. 1977, Ed. Minerva, Bucureşti.

un nou concept de organizare al factorului *timp.*" (I, p. 12—13) Formularea specifică domeniului muzical („organizarea factorului *timp*", de pildă) este totodată compatibilă cu o viziune asupra barocului în general. Confirmarea o aduce şi fragmentul selectat de autor spre a fi citat în paralel (I, p. 13) : „Patosul execuţiei, ardoarea credinţei, gesticulare exagerată, atitudini violent extatice" sînt tot atîtea trăsături care contrastează cu „liniştea nobilă, cu stăpînirea de sine, cu armonia din operele create de Renaştere". (G. Oprescu : — *Manual de istoria artei,* Bucureşti, Ed. Universul, 1945, vol. II pag. 12).

Dar acceptînd barocul ca o necesitate de exprimare *urmînd* unei perioade de echilibru clasic, ne aflăm în situaţia aparent paradoxală de a vedea barocul *muzical precedînd* ceea ce *numim* în muzică „clasicism", adică perioada Haydn — Mozart (fapt care ar fi justificat denumirea de „preclasică" a perioadei pe care am convenit s-o numim „baroc"). Ar mai apare şi alte inconsecvenţe, ca de pildă : *rococo-ul,* socotit în general ca o evadare a barocului către o exprimare mai gracilă, mai transparentă, este uneori asociat, în muzică, clasicului Mozart [2]). Personal, fără a avea pedanteria sistematizărilor schematice şi înclinînd mai degrabă spre plăcerea detectării interferenţelor de stiluri, nu pot nega necesitatea clarificării unor puncte de reper. În studiul său, S. Toduţă evită să vorbească despre *clasicism.* El se referă la *Renaştere* pentru clasicismul modal şi la un *ev nou* (vezi şi nota 3) pentru cel tonal. Or, reamintind afirmaţia anterioară cu privire la scăderea înţelegerii ce prea îndelungat a abătut atenţia de la fenomenul muzical îndepărtat în timp, aş îndrăzni să afirm că *acesta* ar fi principalul motiv pentru care momentul Palestrina nu a fost, în istoria muzicii, desemnat drept *clasic,* deşi ar fi avut tot temeiul stilistic şi istoric de a fi numit astfel.

Dar rostul acestor rînduri nu este de a pleda pentru o nouă denumire a perioadelor istoriei muzicii ; enunţarea a fost făcută cu scopul de a reliefa dificultăţile analizării unei evoluţii stilistic situate între *două momente clasice (clasicismul modal* şi *clasicismul tonal).* Pe acest teren, unde totul pare a fi *transformare* şi *devenire,* S. Toduţă reuşeşte, sub reflectorul dublei perspective istorice — către trecut şi către viitor — să sesizeze ceea ce îi este *propriu* barocului muzical, în zona sa matură, a marilor sinteze, în *Geniezeit* (1710—1750).

Sub aceste auspicii are loc noua noastră întîlnire şi cu caietul dedicat Annei Magdalena Bach, în primul tom al *Formelor muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach* de S. Toduţă. Autorul alege acest caiet drept semnificativ pentru „o nouă intersecţie de drumuri", pentru „un prag înnoitor" [3]). Ceea ce, după cum spuneam, a reprezentat cîndva o primă treaptă a educaţiei instrumentale devine, acum, o primă etapă de îndrumare stilistică. Subtila îmbinare evolutivă de la *modal* la *tonal* este reliefată adeseori, ca la analiza primului menuet (cu o primă perioadă reflectînd „un conţinut melodic-armonic *modal,* desfăşurîndu-se în *sol* eolic" în timp ce „perioada secundă oglindeşte, în schimb, un conţinut melodic-armonic *tonal-funcţional* mişcîndu-se în sfera lui *si bemol major*" (I, p. 41). Iar în cazul culminaţiei piesei nr. 3 „Musette", se vorbeşte despre „inflexiunea ionică pe *finalis*-ul *mi* (m. 17—18) şi pe *finalis*-ul *la*" (m. 18—20) care „îmbogăţeşte culoarea cadenţei armonice şi creează posibilitatea promovării unei substituiri funcţionale" (I, p. 54).

În ceea ce priveşte structura, autorul sesizează forme mici bi şi tristrofice dar şi *Barform şi Gegenbarform* (la nr. 10. *Menuet,* I, p. 103 şi, respectiv, la nr. 6, *Polonaise,* I, p. 71) prilej de a reactualiza această „formă a cîntecului medieval practicată cu predilecţie de trubaduri şi *Meistersängeri,* încetăţenită, mai tîrziu, şi în coralul protestant", ca şi de a reintroduce în vocabularul analitic noţiunile de *Stollen* şi *Abgesang* (I, p. 71).

De altfel, a porni alături de S. Toduţă la analizarea unei forme muzicale (însăşi noţiunea de „formă" va fi discutată, precum vom vedea mai departe) este şi o pasionantă aventură detectivă. Erudiţia şi rigurozitatea analitică reuşesc de-a lungul celor trei volume [4]) să extragă adevăruri esenţiale ale fenomenului componistic, aplicabile în diferite perioade şi stiluri, dar totodată să definească, desigur, o epocă precisă. Dar, mai mult — şi la fel de important, este faptul că la aceste piese, al căror vocabular pare a fi mereu acelaşi (arpegii, uneori frînte, frînturi de game, etc.) şi care sînt supuse unor imperative de construcţie similare, S. Toduţă reuşeşte să stabilească *impulsul interior* al fiecărei *lucrări în parte,* mobilul specific ce îi determină evoluţia şi ethosul. Structuri cu un număr de măsuri divizibil prin 4 se dovedesc a fi *nu* însumarea unor unităţi pătrate ci fraze ce au suferit o *„lărgire interioară"* spărgînd tocmai „caracterul pătrat" (I, p. 106). O frumoasă exemplificare ar fi, în acest sens (deşi nu singura), piesa nr. 10 *Menuet* (I, p. 103 ş.u.) — analiză ce detectează şi *mobilul* acestei intensificări expresive prin trecerea de la „vocalitatea pur diatonică" (I, p. 105) spre „structura cromatică eminamente instrumentală" (I, p. 105). Însăşi structura interioară a frazei, ce pare a fi un exemplu de echilibru pătrat, este de fapt o *succesiune „în ordine neprestabilită"* a unor *„unităţi ritmice binare şi ternare"*, ceea ce are drept consecinţă faptul că *„ictusul ritmic nu este subordonat accentului metric"* (I, p. 105 ex. 170). Astfel „structura lui ritmică oglindeşte spiritul celei mai autentice tradiţii a polifoniei vocale din sec. XVI" (I, p. 104). În favoarea continuităţii evolutive a melodiei sînt aduse exemple din muzica gregoriană şi din Palestrina.

De altfel metoda comparatistă este constant folosită pe parcursul celor trei volume. Sînt semnalate

---

[2]) Şi S. T. atinge problema rococo-ului ca o consecinţă a avîntului barocului în faza sa *mediană,* dînd însă ca exemplu, în muzică, pe Rameau (I, p. 18) şi revine asupra lui (I. p. 20).

[3]) Este vorba despre „semnele prevestitoare ale unui ev nou" apărînd în jurul anului 1720, paralel cu apogeul barocului (I, p. 19).

[4]) Planul întregii lucrări (I, p. 21) prevedea cinci volume, divizate în 11 „cărţi", avînd următorul conţinut : Forma mică bi- şi tristrofică in *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach,* Forma mică mono- bi- şi tristrofică în *12 Preludii mici şi 6 Preludii mici* (vol. I) *Invenţiunile la două şi la trei voci* (vol. II) Variaţiunea, Suita (vol. III), Rondoul, Concertul, Sonata (vol. IV), *Clavecinul bine temperat* vol. I şi II (vol. V).

asemănări între piese înrudite — de pildă între *Menuetul* (nr. 1) şi *Menuetul* (nr. 4) — (I, p. 56) — sau folosirea unor *procedee similare* — la *Menuetul* (nr. 10) şi la *Partita nr. 4* (Ciaccona) — I, p. 107 — *uneori dînd însă un alt rezultat expresiv* — comparaţia dintre *Menuetul* (nr. 10) şi *Crucifixus din Hohe Messe* (I, p. 106). Interesante sînt însă şi comparaţiile legînd trecutul de viitor, de ex. desfăşurarea melodică pe ambitusul unui pentacord a *Musette*-i (nr. 3) amintind de piesa nr. 50 din vol. II al *Mikrokosmosului* bartokian sau de prima *Etude* de Debussy (I, p. 50) ; figura cimbalistică de *circulus*, distribuind terţe duble ambelor mîini, în a XXIII-a variaţie *Goldberg*, devenită „formulă predilectă" în pianistica lui Liszt, Brahms, Debussy, Ravel, etc. (III, p. 167). Atenţia lui S. Toduţă este însă reţinută în mod special de acele formule cu valoare de *tipar idiomatic*, ocupîndu-se cu predilecţie de *„passus duriusculus*, tetracordul diatonic cromatizat descendent şi ascendent" desemnat, la Bach, de către A. Schweizer, ca Schmerzmotiv (I, p. 92). Numeroase exemple din Bach (I, p. 94) dar şi din autori coborînd pînă în secolul XV, ca Ockeghem, apoi în secolul XVI, Heinrich Isaak (I, p. 236) şi, în sfîrşit, Claudio Monteverdi şi chiar Fr. Couperin (I, p. 93) sînt aduse nu numai enumerativ ci şi în lumina procesului de cristalizare a gîndirii tonal-funcţionale. Şi, desigur, că întîlnind un asemenea tetracord cromatizat la un Wagner sau Reger, nimeni nu va spune că făceau „du *passus duriusculus* sans le savoir" ; dar perenitatea unei anumite necesităţi de exprimare, ce se îmbogăţeşte prin adaptarea sa la noi şi noi limbaje, ne va aduce întotdeauna o bucurie estetică. (La fel, cu prilejul invenţiunii în *re minor*, autorul subliniază transformarea expresivă a pentacordului minor iniţial, arătînd cum anumite ipostaze, deşi ancorate tonal, pot căpăta şi nuanţe modale. El urmăreşte apoi această „maniera di comporre" la Beethoven, C. Franck şi P. Hindemith, arătînd că „reluată într-un context stilistic diferit şi purtînd amprenta melodico-ritmico-armonică a unor epoci creatoare noi, valoarea şi viabilitatea moştenirii bachiene au rămas nealterate" — II, p. 153—155).

Uneori investigaţia merge şi mai departe, încercînd să ajungă spre sursele primare : „cristalizat din gestări melodice primitive — makam — tiparul intonaţional tetracordal al *Invenţiunii nr. 1 în Do* (la 2 voci) descinde de undeva din bunurile melodice care aparţin îndepărtatei antichităţi eline. Cu trecerea veacurilor a intrat în lexicul marii monodii gregoriene şi este asimilat treptat de muzica cultă a Renaşterii şi Barocului" (II, p. 97). Obişnuiţi a gîndi cunoscutul motiv prin prisma lumii tonale în care apare cu atîta pregnanţă şi asociat lui Do Major, pe care îl serveşte atît în invenţiune cît şi, arată S. Toduţă, în *Fuga I* din primul volum al *Clavecinului bine temperat*, trimiterea lui la o obîrşie elină apare oarecum abuzivă. Pentru a o accepta, motivul trebuie denudat de potenţialul său expresiv armonic şi extras din contextul instrumental care îi impune şi o pulsaţie ritmică. Redus doar la un contur melodic din sunete apropiate, de tip vocal, numai atunci, da, într-adevăr, el poate fi situat în maniera neîngrădită în timp în care, dintotdeauna, oamenii s-au exprimat prin cînt.

Căutarea eternului uman într-o succesiune de cîteva sunete este posibilă, dar mai elocventă este cercetarea unei *atitudini* de exprimare, capabilă să genereze forme de manifestare artistică adecvate de-a lungul secolelor. *Variaţia* este nu numai „una din trăsăturile fundamentale ale muzicii, din toate epocile creatoare" (III, p. 11) dar, „probabil, esenţa tuturor formelor muzicale" (III, p. 12). *Introducerea* la partea I — *„Variaţiunea"* — a tomului III subliniază aceste adevăruri, extinzîndu-le pînă în secolul XX şi colorîndu-le cu exemple din artele plastice. Autorul le oferă însă un comentariu mai succint şi mai puţin savuros decît cele cinci capitole din partea a II-a a volumului, *„Rondoul"*, capitole cu semnificaţie de *„Prolegomena*, pentru accepţiunea noţiunii sub forma ei în continuă mişcare-evoluţie" (III, p. 7).

Căutînd „marile principii care generează procesele alcătuirii formale" (III, p. 195), autorul porneşte de la ceremoniale şi rituale arhaice, spre a găsi originea refrenului (aşa cum a rezistat, pînă în timpul nostru în colind, de pildă). Arhetipul formal apare la vechii Egipteni sau Greci şi, transformînd depărtarea *în timp* în depărtare *spaţială*, în Kamerun sau în Oceania. De remarcat că aci refrenul, avînd caracter *responsorial*, asociază în acest caz formei şi „binecunoscuta antinomie dintre *unu* şi *multiplu*, generatoare de contraste în sînul muzicii" (III, p. 199). Iată începutul drumului ce va urmări evoluţia formei, străbătînd apoi, desigur, evul mediu european religios, şi laic, epoca de aur a polifoniei spre a ajunge la „barocul muzical european şi supremaţia refrenului" (III, p. 225), exemplificat prin analize. În ele apare rondo-ul ca formă dar şi ca *principiu*, putînd fi încadrat în interiorul unei alte forme (tripartite de exemplu, în cazul Gavottei II din *Suita nr. VI* pentru violoncel solo — III. p. 256).

Desigur, aventura în timp şi spaţiu aduce roade bogat colorate şi tentează la explorări şi mai vaste. Există însă şi o altă aventură, cea a *huisclos*-ului, cu atît mai intensă cu cît, îngrădită, forează în adîncime. În cazul nostru este vorba de analizele propriu-zise ale pieselor. Dar poate fi oare „repovestită" epopeea celor XXX Variaţiuni Goldberg (III, p. 116—183) de pildă ? Desigur, *nu* — şi de fapt, recenzorul nici nu are calitatea de a o face. Menirea lui este — ca şi a cronicarului dramatic, care nu dezvăluie deznodămîntul piesei despre care scrie — să-i lase lectorului nealterată curiozitatea şi dorinţa descoperirilor proprii. Dar totodată însă, simţindu-mă îndemnată şi către cronica *subiectivă*, aş mai zăbovi totuşi spre a-mi exprima slăbiciunea pentru acele analize ce urmăresc cum un singur motiv poate genera o amplă structură finită. „Construcţia monomotivică — (concepţie corelată, adesea, cu monadele lui Leibnitz [5]), axată pe ideea microcosmică celulară (figura) şi germinaţia ei din care-şi ia fiinţă macrocosmosul, — pledează pentru cristalizarea procesului în alegerea materialului de construcţie (figura) şi concepţia, logica care determină ordinea şi proporţia edificiului sonor". (I, p. 18).

[5]) Leibnitz mai este citat (I, p. 31) şi pentru butada sa : „Muzica este însuşi barocul".

Cazul primei invenţiuni la două voci *(Do)* este un exemplu tipic de varietate în unitate. (Dar ştiam noi oare că arhitectura sa este Barform, precum unele invenţiuni la trei voci sînt Reprisenbarform şi Gegenbarform ? Şi mai ştiam oare că forma Bar poate fi supusă chiar şi legilor canonului, ca la invenţiunea nr. 2 — *do* — la două voci ?) Mergînd mai departe, problema unităţii motivice poate fi proiectată, în unele cazuri, şi asupra *ciclurilor,* reliefîndu-se de pildă afinităţi intonaţionale ale temelor (ca cele în *si* ce generează invenţiunile respective la două şi trei voci — II, p. 537) dar chiar şi similitudini, mai puţin frapante la o primă analiză şi dovedindu-se revelatoare, ca cea a îngemănării polifonice comune în invenţiunea la două voci în *Mi* şi cea la trei voci în *Si* (II, p. 538).

Dar cînd vorbeam la început despre „aventura detectivă" (pasiunea noastră pentru cercetare este sesizată şi de Mircea Eliade care arată cum căutătorul de adevăr intră în mitologia secolului XX) mă gîndeam în special la acele structuri ce par poate mai suple în contururi, mai bogate în celule melodice şi pe care autorul le „demască" ca izvorîte totuşi dintr-o unică celulă germinativă ce se transformă variaţional („procesul elaborării motivice" — I, p. 51) şi prin procesul *centonizării* (I, p. 51). Extrem de frumos concepută este astfel analiza piesei nr. 9, *Marche,* din *Caietul Annei Magdalena Bach*". „Umor şi joc". În chenarul pătrat şi modelarea ritmică oarecum colţuroasă, pulsează surîsul şi voioşia". Citatul — atestînd supleţea stilului *literar* al lui S. Toduţă — precede riguroasa urmărire muzicologică a unui „singur ritm anacruzic format din patru note, *fons et origo* al întregii piese"[6] (I, p. 97) pînă la desăvîrşirea compoziţiei. Printre procedeele variaţionale prin care evoluează, este sesizată acea „variaţie prin *amplificarea intervalului*" (s.n.) ce îşi atestă viabilitatea pînă în muzica secolului nostru, aşa cum o vădesc exemplele extrase din Scarlatti, Mozart, Beethoven, Schumann, C. Franck, G. Enescu *(Sonata II pentru vioară şi pian),* Bartok *(Mikrokosmos* vol. III, nr. 79, *Hommage a J. S. Bach),* Stravinsky (I, p. 101).[7])

Vorbeam despre stilul literar al lui S. Toduţă şi nu putem să-l disociem de stilul său de exprimare pur muzicologică, la fel de suplu şi de bogat. Riguroziatea ştiinţifică fiind în cazul lui S. Toduţă o chestiune de atitudine şi concepţie, el este scutit de a căuta „alibiuri ştiinţifice" în conformismul unor termeni sau formule. Astfel *motivul,* pe care unii îl condamnă la două măsuri, ceea ce îi obligă adesea să „ajusteze" forma la noţiune, precum Procust, poate apare la S. Toduţă ca motiv de două măsuri, motiv măsură şi chiar motiv de jumătate de măsură (I, p. 140), corespunzînd astfel întrutotul întregului structural. Dar S. Toduţă este un creator de termeni, propunînd *forma de lanţ* (II, p. 109), operînd *incizii* (în *Variaţiunile Goldberg* de pildă), sugerînd *magma* scurgerii primei invenţii la două voci şi — prin nuanţarea poetică a hermeneuticii — caracterizînd o *ritmică drept „cromatică"* (III, p. 171). Aceeaşi suplete eficientă o dovedeşte şi edificiul mare al lucrării ce prevede capitole a căror lectură pregăteşte, desigur, înţelegerea analizelor ce urmează, dar care au şi o valoare individuală, unele chiar pretîndu-se la viitoare dezvoltări eseistice. După ce le-ai citit, mintea îţi rămîne bogată şi pîndită de noi gînduri. Astfel, subtilele comentarii, comparînd orizontul îngust *(Handwerker — Artifex)* al lui Fux deosebit de tipul creator *(Tondichter)* al lui Bach, sînt exprimate sub auspiciile unor „puncte cardinale de orientare teoretică" (II, p. 47) ce unesc (şi diferenţiază !) pe Rameau, Fux şi Bach în acelaşi moment istoric. Dar lansarea în discuţie, pe acest fond comparatistic, a „cvasi-abstractizării" scolastice şi sterpe a lui Fux, îmi trezeşte desigur în minte, la polul opus, problema *abstractizării* ca *expresie esenţializată* la Bach, în *Ofranda muzicală* sau *Arta fugii.* La fel, problema „împrumutului" în baroc, a originalităţii, a anonimatului, a eticii componistice (vezi citatul din J. Mattheson — II, p. 35) sugerează lungi, *noi comentarii.*

Valoarea acestor capitole este îndeosebi teoretică (ca dezbaterea „Invenţiunea este o formă muzicală ?" — II, p. 36, precizînd nuanţa dintre o *formă* şi un *principiu de a compune)* dar şi cu implicaţii istorice (geneza termenului de invenţiune) şi aduce imagini noi despre compozitor sau atmosfera epocii (Bach instrumentist, Bach pedagogul, — pentru ce instrument a compus Bach : „Cembalo, clavicord sau pianoforte ?"). Şi cînd spuneam că în analizele sale autorul urmăreşte barocul muzical nu numai ca fenomen de tranziţie ci sesizînd şi anumite modalităţi specifice, mă refeream nu doar la unele procedee polifonice, armonice, basul ostinat... etc. ci şi la capitolul dedicat *Figurii.* S. Toduţă este, după cîte ştiu, primul muzicolog român referindu-se la această tulburătoare manieră — specifică barocului — de a gîndi şi a compune muzica din celule muzicale cu semnificaţii precise, asamblate după legile retoricii. Mai mult însă decît purtătoare de sensuri muzicale, unele formule erau adevărate simboluri esoterice, ale căror semnificaţii erau transmise *(enseignés)* oral (şi, în acest caz, mă întreb oare dacă iniţiatic ?). În majoritate ele s-au pierdut în timp. S. Toduţă reţine (II, p. 73 ş.u.) mirajul numerelor, proporţiilor numerice (uneori asociate cu litere), adesea secţia de aur, frumos expusă şi în cazul *Chacconei* (III, p. 109). Dar el caută să detecteze şi alte principii similare, — în *simetrie* de pildă (III, p. 97 şi nota 3), cu consecinţa sa asupra ritmului, dînd naştere la ceea ce Messiaen va numi *ritm nonretrogradabil* (III, p. 174). Totuşi, mecanismul folosirii figurilor în toată intimitatea sa şi în lumină esoterică, ne rămîne încă abscons — probabil prin pierderea în timp a surselor de infor-

---

[6]) El va răzbate, arată autorul, şi prin alte lucrări de Bach sau Haydn pînă la *Simfonia a V-a* de Beethoven !

[7]) Cîndva afirmam că linia melodică a secolului XX, nemaisprijinindu-se pe simetria asamblării motivelor, îşi află uneori o nouă logică de construcţie în evoluţia *din aproape în aproape,* prin treptata *lărgire intervalică* (exemple tipice putînd fi citate din partea a II-a a *Quartetului nr. 2* de G. Enescu sau în partea III din *Quartetul IV* de Bartok). În acest caz este vorba despre amplificarea intervalică ca *principiu* de construcţie, idee ce vine să se întîlnească cu afirmaţia lui S. Toduţă (prezenţa *variaţiei* prin amplificarea intervalului pînă în zilele noastre) în încercările de a desluşi psihologia formelor în secolul XX.

mație. Personal, poate din lipsă de competență sau din cauza neclarității ce domnește încă în terminologia semanticii muzicale, îmi rămîne criptică și următoarea referire a autorului la *figuri* : „O parte dintre ele au fost transplantate, *tale quale*, în domeniul retoricii muzicale, altele au fost adaptate la semantica muzicală și, în sfîrșit, altele erau nou create, spre a vehicula sensuri specifice muzicale". (II p. 87) Rămîne însă sensul lor muzical, valoarea capodoperelor ce le-au folosit, precum și — posibilă de a fi citată aci — nostalgica frumusețe a denumirii lor : *Anabasis* (elevație)... *Passus duriusculus* (*„Lamento-bass* purtînd *Affectus tristitiae"* — II, p. 90)... *Epizeuxis* (repetarea pe o altă treaptă) ...*Antitheton* („Figură retorică plină de tensiune" spune R. Dammann)... *Ekhonesis (Exclamatio)* — punct culminant dramatic sau care „mijlocește efectul bucuriei".

Ca și orele de muzică de cameră ce, în casa lui Bach, se încheiau, în veselie, cu un *Quolibet* (III, p. 180), — să însemnăm și noi un *Ekhonesis* la sfîrșitul acestei recenzii ce, neputînd fi exhaustivă, dorește măcar să aducă un omagiu autorului său, ca și compozitorilor Hans Peter Türk și Vasile Herman, care, la vol. II și, respectiv, III, l-au secondat pe S. Toduță în desăvîrșirea lucrării sale.

DE PESTE HOTARE

George SBÂRCEA

Peregrinări muzicale în Statele Unite ale Americii

La Washington am sosit pe o seară caldă la sfîrșitul lunii noiembrie 1978. Eram, de data aceasta, oaspetele Departamentului de stat al S.U.A., în cadrul schimburilor culturale dintre țările noastre. Fixasem, prin hubloul avionului, cu ochiul mărit de emoție, largile bulevarde ale capitalei americane, a cărei arhitectură evocă la tot pasul Europa, îndeosebi Parisul lui Haussmann. Fiecare din bulevardele ei este cît un Champs Elysée supradimensionat, cu jocul amăgitor al luminilor pe asfaltul ud. Casa Albă se scălda într-o ceață argintie, iscată de bătaia reflectoarelor : un decor de teatru permanent, de proporții mult mai reduse însă decît ne apare în poze și filme. Obiectivul de luat vederi are darul de a modifica proporțiile, ochiul viu repune totul în dimensiunile-i reale.

M-au uimit cu toate acestea, a doua zi, proporțiile Bibliotecii Congresului, socotită cu întemeiere una dintre cele mai mari victorii ale culturii americane. Încăperi spațioase, săli de lectură luminoase, depozite aerate găzduiesc peste zece milioane de volume și cam tot atîtea ziare, reviste, discuri, benzi de magnetofon, partituri muzicale. Totul se poate obține în cîteva minute, fișierele sînt simple, la zi, oricine se descurcă cu ușurință, fără intervenția bibliotecarilor.

Arhiva de folclor este deosebit de bogată, deși a fost creată abia în 1928, așadar mai tîrziu decît în cîteva țări europene. Însă, cu concursul binevoitor al unor specialiști ca Robert Gordon, John și Alan Lomax, Benjamin Botkin, Duncan Emerich, Rae Korson, Alan Jabbour și Joseph Hickerson, arhiva posedă azi peste 30.000 de cilindri cu mai bine de 300.000 de cîntece populare, de plantație, spirituals, western, jazz arhaic, basme, povestiri, proverbe și alte categorii de folclor american. O subdivizie a arhivei adăpostește mai multe mii de discuri comerciale de folclor, sala de lectură pune la dispoziția cititorilor aproape 4000 de volume și periodice de folclor, etnografie, etnomuzicologie selectate din zecile de mii de volume ale colecției bibliotecii.

Un deosebit interes prezintă pentru cercetători tezele și dizertațiile nepublicate, adunate din lumea întreagă și tratînd probleme variate ale folclorului și etnografiei de pretutindeni, împreună cu cele peste 225.000 manuscrise muzicale, dintre care două treimi cu notații făcute de etnomuzicologi americani și europeni în cercetările lor de cîntece și muzică populară americană, mergînd pînă la cîntecele sclavilor de culoare de pe plantațiile din Sud.

Fiecare regiune, zonă folclorică și stat federal al S.U.A. figurează pe rafturile și în casetele secției etnografice, materialul cel mai bogat și mai interesant epuizînd folclorul din Ozarka, Texas, California, Wisconsin, Michigan, Ohio, New York, Vermont și Maine. Nu au fost neglijate nici grupurile etnice poloneze, franceze, mexicane, evreiești, bine reprezentate în colecții, muzica indiană incluzînd peste 5000 de cilindri înregistrați în deceniile al treilea și-al patrulea. Periodic se difuzează, pe discuri LP, selecții din aceste înregistrări, o valoare deosebită avînd seria *Folk Music in America*, publicată cu ocazia bicentenarului independenței S.U.A.

În cursul unei întrevederi cu David H. Kraus, unul din conducătorii Diviziei europene a Bibliotecii Congresului, acesta mi-a arătat o parte a materialului românesc folcloric și etnografic, cu numeroase publicații ale Academiei și Editurii muzicale. Nu

Palatul Filarmonicilor din New York în Lincoln Center

fără satisfacţie mi-am regăsit în fişierul catalogului general o bună parte din cărţile pe care le-am scris în ultimele două decenii : n-a fost una din surprizele cele mai mici pentru un călător venit de atît de departe !

Ceea ce solicita însă David H. Kraus de la noi era discul românesc de folclor, muzica cultă inspirată de folclor, culegerile de melodii populare ale etnomuzicologilor noştri, care în catalog nu sînt încă la zi. Există peste Ocean un interes viu pentru arta, cultura românească, iar produsele de cultură se află la temelia cunoaşterii de către alţii a realităţilor de la noi. Nu poate să existe o călăuză mai bună în introducerea într-o dimensiune istorico-geografică străină decît arta, muzica, literatura. Ele ajută la formularea unor opinii reale, le susţin şi se materializează în imagini corespunzătoare despre ceea ce sîntem şi înfăptuim. Prezenţa noastră pe glob presupune informarea, cu iuţeală, a tuturor surselor de cunoaştere şi difuzare, iar Biblioteca Congresului din Washington este una dintre aceste surse sigure, autorizate şi eficiente.

După aproape o săptămînă petrecută la Washington D.C., în zarea îndepărtată s-a ivit, răspîndit printre poieni verzi în plin decembrie, pe malul stîng al fluviului Mississippi, New Orleansul. Un oraş de basm, în care vechea arhitectură franceză face casă bună cu noile construcţii mamut : din fereastra de la al 28-lea etaj de hotel, străzile din centru mi s-au părut văi adînci şi prăpăstioase, cu circulaţia dementă a maşinilor veşnic grăbite. Temperamentul sudic îşi spune aici cuvîntul. Noroc că Vieux Carré, cartierul unde s-a născut muzica de jazz, s-a păstrat intact, bătrînele case cu cîte un etaj sau două, cu balcoane şi verande sau cerdacuri la stradă, cu mărunte curţi interioare — patio — au fost restaurate. Impresia e de-a dreptul halucinantă noaptea, cînd pe fluviu alunecă devale, semnalizînd răguşit din sirenele lor cu aburi, istoricele steambout-uri, luminate feeric şi înţesate cu turişti americani şi străini. Am făcut şi eu pe unul din aceste vapoare cu aburi o plimbare nocturnă, pînă în Golful Mexic şi îndărăt : pe punte, un mic combo de negri sexagenari cînta din trompetă, trombon, banjou şi bass. O clară melodie de demult, care făcea ecou corului urban al oraşului de pe mal, fremătînd în noaptea de decembrie caldă ca o vară tîrzie.

Un străin nu poate avea mai bun ghid prin Vieux Carré ca muzica de jazz. Sînt, pe străzile animate pînă la apropierea zorilor, zeci de localuri unde cîntă mici formaţii de cîte 3—4 muzicanţi : improvizaţiile lor încîntătoare sînt ca fluturii iviţi într-o clipă şi dispăruţi în clipa următoare, totul pe o pulsaţie de ritm care invită pe ascultător la dans. Mîna ar dori să caute creionul şi-un petic de hîrtie, spre a nota o parte din cele auzite, dacă n-ar fi tentaţia de a continua plimbarea de noapte prin acest cartier neverosimil, unde străzile poartă denumiri ca Bourbon, Toulouse, Chartres, Dumaine, Royal : o Americă zidită, în acest vechi cartier francez, la o scară umană. Şi, cu toată forfota de turişti, stăruie acolo o nedefinită melancolie, amintirea unui trecut dispărut, pe care o mînă de artişti negri încearcă să-l evoce, împreună cu toţi cei ce, acolo, nu prea demult, au dat naştere, înainte de a trece în cealaltă lume într-un şir neîntrerupt, unei noi forme de artă, reflex cotidian al existenţei locale.

Am fost, într-una din zilele petrecute la New Orleans, invitatul universităţii de negri Xavier, instituţie relativ tînără, întemeiată între cele două conflagraţii mondiale de un nobil suflet filotim, Katherine Drexel, o albă din Philadelphia. Dintr-o lungă convorbire cu conducătorul departamentului muzical, dr. Malcolm Breda, am aflat de uluitoarea activitate a studenţilor acestei universităţi, care au întemeiat în urmă cu patru decenii o companie de operă. Ea a prezentat cu forţe proprii şi, mai tîrziu, cu concursul foştilor studenţi ai universităţii deveniţi cîntăreţi, dirijori, instrumentişti profesionali, o mare parte din reperto-

Audiție și lectură muzicală la Biblioteca Congresului din Washington

riul liric mondial și cîteva lucrări ale compozitorilor de culoare americani. Unul din succesele de durată ale ansamblului a fost montarea operei folk *Tremonisha* a codificatorului ragtime-ului, Scott Joplin, ca și premiera mondială a unei opere de Ulyses Kay.

Marea sală de audiții a universității s-a dovedit în curînd neîncăpătoare, astfel că ansamblul liric Xavier dă spectacole, în ultimii ani, pe scena teatrului Saenger. Dacă succesul moral sporește renumele universității, beneficiile materiale ale activității de concerte și spectacole contribuie la înzestrarea departamentului muzical cu aparatură modernă pentru studiourile de electronică, cu instrumente muzicale necesare studiului. Un studiu temeinic, cu aplicații practice permanente, cum am avut prilejul s-o constat la cîteva concerte de jazz — mă aflam doar la New Orleans ! —, în cadrul cărora studenții-compozitori și studenții-instrumentiști în colaborare cu profesorii își exersează și verifică inspirația, dexteritatea. Atenția întipărită pe fața publicului constituie dovada înzestrărilor celor ce cîntă și creează, ca și nivelul învățămîntului.

Cu aceeași atenție a fost ascultată prelegerea pe care am ținut-o, cu exemplificări muzicale, despre muzica noastră populară și cultă. Doi tineri pianiști și membrii unui cvartet de coarde m-au rugat să le înlesnesc obținerea unor lucrări de muzică românească nouă, pe care ar dori să le includă în repertoriul lor. O solicitare care ilustrează șansele ce le are creația compozitorilor noștri de a fi difuzată în lume !

La biblioteca unei alte universități din New Orleans, Tulane, custodele Arhivei de jazz, profesorul Richard Allen, mi-a arătat bogăția materialului strîns timp de aproape o jumătate de secol, primele compoziții de jazz tipărite în S.U.A., afișele unor concerte istorice, vechi și rare, înregistrări „rasiale" de prin anii '20, o impresionantă galerie de fotografii a celor ce au zămislit în oraș — jazzul. Bucuria de a-mi regăsi eseul „Jazzul, o poveste cu negri" în rîndul scrierilor mondiale despre muzica de jazz n-o înțeleg pe deplin decît cei ce, lucrînd neîntrerupt, nu au răgazul de a-și da seama de răza răspîndirii muncii lor.

New Orleansul a deschis drumuri în istoria muzicii americane, atracția exercitată de jazz pe întreg globul se explică și prin fondul autentic popular al acestei arte. Orașul păstrează, pe lîngă comorile din bibliotecile și arhivele universităților, cîte ceva din trecut : vechea arhitectură franco-hispană ; micul tramvai demodat care leagă cartierul rezidențial de fluviu și al cărui semnal de clopot interferează mereu cu zvonul muzicii de prin măruntele localuri și cluburile unde jazzul se cîntă zi și noapte ; cortegiile funerare, ce străbat străzile în frunte cu o orchestră de negri : muzicanții poartă uniforme și tricornuri, au pasul rar și dansant, sunetul alămurilor lor a fost dus la perfecție și e transmis din tată în fiu.

E senină moartea într-un oraș unde, în toiul lunii decembrie, boschetele înfloresc roz și alb pe străzile năpădite de vegetație și colindate de studenții ce-și duc pantofii în mînă sau în sacoșe !

Ce contrast, după un zbor de patru ore, Denverul, la poalele munților Colorado ! Zăpadă de două palme peste tot, termometrul aproape de —20° Celsius, troiene înghețate pe străzi și prin piețe. Dar în holul hotelului Hilton, cald și animat, cîntă spre ceasurile de seară un singur pianist melodii melancolice, *Ramona, Jeannine, Pagan Love Song,* piese de Rudolf Friml, Irving Berlin, Ray Henderson. Muzica, la fel cu decorul secesionist al hotelului, este în cel mai autentic stil *retro,* spre deosebire de orașul modern, cu o înfricoșătoare proliferare de blocuri în centru, activ și neastîmpărat în ciuda frigului însorit dintre imensele clădiri pline de agenții, birouri, magazine, restaurante.

Am luat loc, cu un ușor scepticism, în uriașa sală de concerte, construită în forma unei arene, cu peste zece mii de locuri. Mi se atrăsese atenția de către

localnici că voi avea de a face cu o orchestră „provincială". Cînd colo, ansamblul simfonic din Denver este un exemplu uimitor de profesionalitate și disciplină. Sub conducerea noului dirijor permanent, italianul Gaetano Delogu, orchestra demonstrează o perfectă cultură a emisiunii, o respirație amplă, minuțiozitate în cele mai mici nuanțe și darul de a reflecta concepția profund asimilată a conducătorului. *Concertul pentru vioară și orchestră nr. 2* de Bartók, solist Ruggiero Ricci, și *Simfonia a IX-a*, în Do major, de Schubert au relevat un ansamblu omogen, matur, cultivat, capabil să sesizeze esența umană a imaginilor muzicale. Sala, într-o cumplită noapte de iarnă din centrul muntos al Americii și într-un oraș de negustori, de crescători de vite și bancheri, era plină pînă aproape la ultimul loc !

A doua zi, la Universitatea Colorado din Boulder, la poalele munților vineți în feerica lumină hibernală, am avut o întîlnire cu profesorii și studenții facultății de muzică — peste o mie de tineri din S.U.A. și alte țări sau continente —, avînd prilejul de a urmări procesul de învățămînt, concepțiile pedagogice, ce se limitează la o îndrumare și la un control aș spune discret, lăsînd teren liber desfășurării personalității, capacității, inițiativei discipolilor. În mici cabine de repetiții, cu instrumentele necesare sau echipamentul electronic, avînd o absolută izolare fonică, tinerii studiază, compun, experimentează, prezentîndu-se săptămînal la controlul profesorului și producîndu-se frecvent, în concerte, recitaluri publice, care au caracterul unor simpozioane.

După conferința despre muzica românească, masa comună oferită de corpul profesoral a prilejuit o convorbire vizînd posibilitatea intensificării de schimburi muzicale între țările noastre. În afara lui George Enescu, la Boulder se cunosc lucrări de Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Doru Popovici, Ștefan Niculescu, Dan Constantinescu. Mi s-au cerut compoziții simfonice, coral-simfonice, de cameră românești, ansamblul orchestral și formațiile camerale dorind să cînte, în producțiile lor — întrunind de fiecare dată un public numeros din oraș în spațiosul auditoriu al universității — muzică românească. Poșta își va face, fără îndoială, datoria, spre a satisface o cerere ce nu poate decît să ne bucure.

La Philadelphia — după alte trei zile —, Eugen Ormandy își începuse de două luni cea de a 43-a stagiune de concerte cu orchestra sa celebră, secondat de Riccardo Mutti și William Smith. Un concert de vineri, la ora 14, dirijat de compozitorul polonez Stanislaw Skrowaczewski și avînd în program *Simfonia „Haffner"* de Mozart, *Muzică nocturnă* de dirijorul-compozitor și *Simfonia fantastică* de Berlioz, umpluse frumoasa sală a filarmonicilor îndeosebi cu tineret, mult tineret, dar și cu generația între două vîrste a funcționarilor care își începuseră weekendul.

Vizitasem dimineața Universitatea Temple, cu întîlniri de profesori și studenți, conferință, întrebări și răspunsuri. Decanul, Jonathan Sternberg, șeful catedrei de compoziție și conducătorul orchestrei universitare, dar și dirijor-oaspe al ansamblurilor simfonice americane, îmi cerea stăruitor *Suitele pentru orchestră*, *Vox Maris* și *Simfonia a III-a* de Enescu, pe care dorește să le prezinte în concerte publice.

Aveam să cunosc, într-una din zilele petrecute la Philadelphia, una din cele mai bogate și mai valoroase biblioteci muzicale din S.U.A. : colecția A. Fleisher, donată bibliotecii universității. Sam Dennison, custodele acestei colecții unice în lume, deoarece are în dotarea ei peste 15.000 compoziții de orchestră, în partituri și știme, m-a întîmpinat cu lexiconul *Muzicieni români* de Viorel Cosma, deschis la numele oaspelui. Din păcate, materialul muzical românesc din biblioteca de la Philadelphia este mai mult decît insuficient ; dirijorii și instrumeniștii care apelează zilnic la serviciile acestei biblioteci, de unde li se furnizează fie fotocopii ale lucrărilor solicitate, fie li se împrumută partitura și știmele, nu vor putea executa muzica noastră înainte de a avea noi înșine grija necesară de a o propaga acolo și cînd este util. Mai avem de făcut unele lucruri, spre a ne impune cum merităm opiniei publice americane prin artă, deoarece la Philadelphia eram prezenți deocamdată — dacă s-o fi numind prezență cumva ! — doar cu o piesă de teatru terifiantă „din Transilvania" (cum anunțau afișele), intitulată *Dracula*. Cîțiva studenți ai Universității Temple vroiau chiar să afle dacă vreun compozitor român nu a compus încă o operă sau vreun poem simfonic pe tema lui Dracula !

Strada 50 din New York, cu sala de audiții a studiourilor Radio City

Compozitorul Peter Mennin, președintele Academiei Juilliard în holul renumitei instituții de învățămînt americane

A figura cu ceea ce avem mai valoros și ne reprezintă în adevăratele noastre dimensiuni spirituale, la marile biblioteci americane și de peste tot, înseamnă a crea climatul de opinie indispensabil prezenței românești economice, politice, culturale pe glob.

Nu am avut prilejul de a audia un concert al Orchestrei simfonice din Boston, în schimb am cunoscut celebra Universitate Harvard, care conferă orașului Cambridge — de fapt o continuare a Bostonului — imaginea unui Montmartre american. Tineret pretutindeni, nu numai în animatele cofetării sau restaurante populare, ci mai cu seamă în sălile de curs, laboratoare, aule de audiție ale universității. În comparație cu Bostonul sever, plin de cartiere cu clădiri din cărămidă roșie construite la începutul secolului al XIX-lea, Cambridge, această suburbie plină de mișcare și culoare, pare o infuzie de tinerețe între zidurile bătrînei cetăți fundate de primii coloniști de pe Mayflower. De altfel, aproape jumătate din auditorii concertelor orchestrei bostoneze sînt studenții de la Harvard, care au trei duzini de cluburi muzicale, active șapte zile la săptămînă.

În sfîrșit, în ultima perioadă a călătoriei de o lună pe coasta de est și în centrul S.U.A., am petrecut o săptămînă la New York, unde am participat — cu o comunicare — la colocviul „George Enescu" organizat de Universitatea New York.

Între atîtea elemente disparate ce constituie instituțiile de cultură newyorkeze și dincolo de vizitarea muzeelor și teatrelor, am fost programat să vizitez două importante academii muzicale : *Manhattan School of Music* și Conservatorul Juilliard.

La școala din Manhattan, adăpostită în fosta clădire a Juilliardului, am fost întîmpinat cu afișe pe toți pereții, care îmi adresau un călduros *Welcome* și informau studenții și profesorii de întîlnirea cu un oaspe din România. O școală muzicală cu peste 5000 de studenți nu se cuprinde ușor, astfel că n-am rămas decît cu impresia fragmentată — impresionantă și aceea ! — despre activitatea secțiilor de muzicologie, istoria muzicii și compoziție, unde prelegerea ținută despre muzica românească a avut parte de o audiență competentă. O curiozitate vie caracterizează pe studenți și profesori deopotrivă, naiul nostru — deși doar în înregistrare — i-a cucerit îndată, încît doi studenți ai clasei de compoziție și-au propus să scrie cîte un concert pentru nai și orchestră simfonică !

O zi mai tîrziu am fost primit de compozitorul Peter Mennin, președintele Conservatorului Juilliard : lunga convorbire pe care am avut-o cu el mi-a lăsat o amintire de durată. Aspirațiile acestui pedagog și creator sînt ale muzicienilor din lumea întreagă : libertatea afirmării personalității, experimentarea variatelor modalități actuale de a face muzică, alegerea drumului potrivit cu înclinațiile fiecăruia. Valoarea educativă, în cel mai înalt sens al cuvîntului, a învățămîntului promovat la Juilliard constă în deplina încredere și sprijinirea nelimitată a talentelor tinere.

Peter Mennin s-a interesat — și nu doar din simplă complezență — de muzica românească nouă, exprimîndu-și dorința de a participa la unul din viitoarele festivaluri „George Enescu", despre ale cărui ediții anterioare era temeinic informat. Încrederea acestui artist, prețuit în țara sa și cunoscut și în afara ei, în fraternitatea tuturor muzicienilor, în rolul benefic al muzicii în viața individuală și colectivă este dătătoare de curaj. Datorită unor astfel de convorbiri te poți simți acasă chiar la mai multe mii de kilometri departe de patrie.

Vuietul de pe Broadway și antrenul spectacolelor de musical din teatrele lui, programate în decembrie '78 la New York, nu mai încap în această succintă evocare a unei scurte peregrinări prin S.U.A., unde cultura artistică românească are un vast teren de a se impune și cuceri din ce în ce mai mult un public sensibil, receptiv, interesat în cel mai înalt grad de arta și artiștii de pretutindeni.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Theodor GRIGORIU

Hommage à Marcel Mihalovici *

Nous sommes tous d'accord, je crois, qu'on rende hommage à l'illustre musicien d'origine roumaine, Marcel Mihalovici, à l'occasion de ses 80 ans.

L'hommage n'est pas dû à ce bel âge de la sagesse, bien qu'il permette une rétrospective qui fait que la vie puisse apparaître dans ses vrais sens, où le temps se mesure en d'autres valeurs, mais surtout au fait que nous sommes heureux de constater comment certains d'entre nous, les plus estimés, peuvent réussir à vaincre le temps par de nobles réalisations, qui justifient notre raison d'être.

Leur réussite est en quelque sorte la nôtre : la musique commencée par chacun d'entre nous peut être continuée par de jeunes artistes, plus forts, qui jouissent d'une vie plus longue, et peut-être plus doués ; c'est ainsi que le long chemin de cet art ancien et profond avance impétueusement vers l'avenir.

Rendant hommage à Marcel Mihalovici nous avons la certitude d'ajouter une page marquée de prestige à la chronique d'un métier qui — de Monteverdi à Bach, de Mozart à Beethoven, de Debussy à Enesco — est illustré par des esprits immortels. Sur les remparts on trouve ces grands commandants qui ont gagné la bataille, mais c'est à nous, ceux d'aujourd'hui, que revient le devoir de claironner la victoire, comme jadis le brave soldat de Thermopyles.

Marcel Mihalovici a commencé à apprendre la musique dans notre Bucarest et il s'est établi à Paris, après la première guerre mondiale, sans avoir oublié son pays natal. Comme dans le mythe de „l'éternel retour" au long des années le prestigieux musicien a renforcé ses contacts avec son pays et ses compositeurs par d'innombrables visites et c'est pour cela que nous le sentons si proche de notre grande famille spirituelle.

Son oeuvre est riche en nombre d'opus, prodigieuse dans son contenu d'idées et une monographie, même très concentrée, devrait s'étendre sur des centaines de pages, mais il faut nous contenter de faire quelques considérations générales permettant la compréhension de celle-ci et de celui qui l'a créée.

La musique de Marcel Mihalovici part généralement — dans ses éléments syntaxiques — d'une pensée „néoclassique" mais l'examen de sa création qui est, comme nous l'avons déjà dit, très riche et qui renferme et parcourt jusqu'au bout un ensemble très vaste de problèmes, exige un ordre attentif de ceux-ci.

Commençons par cette idée même de „néoclassicisme" qu'il est difficile de définir, vu que si l'on parvient pour ce qui est du plan syntaxique déjà mentionné à se mettre à peu près d'accord, pour ce qui est du plan du contenu, des uns y voient quelque chose d'objectivé, simple jeu de formes évoquant éventuellement une nostalgie de l'art classique, étant considéré incompatible avec la pensée et la spiritualité contemporaine, tandis que d'autres trouvent que ce jeu des formes n'a pas perdu toutes ses vertus d'expression et qu'il est encore capable d'un lyrisme authentique, des sentiments puissants etc. Et les uns comme les autres conviennent qu'un langage néoclassique peut engendrer des constructions solides ayant une architecture éloquente et claire ce qui est toujours un argument convaincant dans un art présentant beaucoup d'éléments qui tendent à une évasion centrifuge, qui doit être fermement conduite.

*) Allocution prononcée au Cénacle hommagial du 13 novembre 1978.

Il n'y a pas lieu, dans cette rencontre qui se veut un hommage, de faire de fastidieuses considérations techniques et esthétiques, donc nous présenterons seulement un schéma qui nous fera aisément comprendre le trajet du compositeur et stimuler notre intérêt pour sa création, pas encore bien connue dans notre pays.

Il s'agit d'abord de ce „néoclassicisme" que Marcel Mihalovici prend en sens large, capable d'être maîtrisé par un vif esprit créateur, par un langage chromatique non-sériel qui trouve d'autres principes de construction dictés par la fantaisie du jeu des surfaces harmoniques, d'une variation rythmique continue, par certaines formes qui échappent à la rigueur académique, par une couleur timbrale, qui est celle du „temps présent" (il est intéressant de constater que l'une des oeuvres de Marcel Mihalovici s'intitule même SYMPHONIES POUR LE TEMPS PRÉSENT). Bref, ce „néoclassicisme" sur lequel nous ne voulons pas insister parce qu'il apparaît — comme on le voit — enrichi justement dans les traits où il demande un souffle nouveau, est le terrain où le compositeur édifie un monde sonore qui exprime la sensibilité de l'homme contemporain.

Dans l'investigation du passé de même que dans la prospection de l'avenir son esprit créateur part d'une force d'observation pénétrante pour lui fournir des éléments captivants dans le processus d'élaboration de ses oeuvres. Comme si le temps n'existait pas, la vie, le mouvement des idées musicales du passé apporte au présent des témoignages sur la pensée et le pouls de ce temps en nous accordant le privilège de vivre davantage. La musique est le seul art ayant ce pouvoir.

Si l'investigation du point 0 vers minus infini est possible, pourquoi ne pas essayer aussi l'exploration de l'avenir vers plus infini ? D'ailleurs toute cette mécanique du temps dissimule (ou étale ?) notre puissant désir de comprendre plus que la condition humaine nous accorde. Rien de triste dans cette réalité inexorable mais seulement l'invitation de méditer davantage, de philosopher plus profondément sur notre existence dans ce vaste univers.

La musique de Marcel Mihalovici apparaît ainsi — à côté de celle des autres maîtres — en justifiant sa démarche, en nous invitant à l'écouter plus attentivement parce que écrite par un homme qui s'est confronté avec ce temps ainsi qu'avec l'espace qu'il a parcouru ; comment pouvoir expliquer autrement la nostalgie constante du pays natal de ce généreux humaniste vivant au coeur de Paris, sentiment qu'il nous transmet dans presque toutes ses lettres ?

Dans SINFONIA GIOCOSA (1951), SINFONIA PARTITA (1952), SINFONIA CANTATA (1953) ou SINFONIA VARIATA (1960), Marcel Mihalovici met dans la lumière du présent des sens et des symboles de la grande musique des siècles passés qui n'ont pas épuisé leurs vertus d'expression. Nous n'y ressentons même pas un instant la fatigue des épigones ou la pastiche ; l'assimilation des sens se passe dans un plan intellectuel élevé qui permet toute intégration parce qu'elle est revécue et repensée par un homme contemporain, cultivé, exigent et sensible à tout ce qui se passe autour de lui. Il sait en déchiffrer les significations les plus subtiles et — par un effort analytique particulièrement remarquable, il apporte les quintessences d'un art sonore spécifique au XX-e siècle.

Sa musique pour orchestre comprend aussi beaucoup d'oeuvres — parmi lesquelles FOLLIA, écrite il y a quelques années et qui a été créée par l'Orchestre Philharmonique de Radio-France, sous la direction de Jacques Mercier — et nombre de pièces camérales.

Nous nous arrêterons un instant sur ses oeuvres dédiées à la scène, essayant de donner une interprétation esthétique à l'une d'entre elles, l'opéra dans un acte KRAPP (d'après KRAPP'S LAST TAPE ou LA DERNIÈRE BANDE de Samuel Beckett) qui nous fait comprendre plus profondément les sens de la création de Marcel Mihalovici.

Il faut rappeler tout d'abord le ballet „plastique" KARAGUEUZ (1926), l'opéra dans un acte L'INTRANSIGEANT PLUTO (1928), l'opéra en cinq scènes PHÈDRE (1948), l'opéra dans un acte LE RETOUR (1954), le ballet dans un acte THÉSÉE AU LABIRYNTHE (1956) etc. L'opéra PHÈDRE a constitué un événement à l'époque respective, l'austérité de la conception, la force dramatique d'un souffle peu habituel ont profondément impressionné ; les solutions dramatiques sont simples, lapidaires, mais convaincantes par la sûreté du flux psychologique des personnages.

Marcel Mihalovici s'est souvent considéré comme le disciple d'Enesco ; une forte amitié les a liés, et on connaît bien comment celui auquel nous rendons hommage a contribué à l'achèvement de la SYMPHONIE DE CHAMBRE, le chant de cygne du maître, veillant des jours entiers à son chevet près du lit de ses dernières souffrances...

Une autre amitié qui met son empreinte sur sa riche biographie est celle de Samuel Beckett avec qui il travaillera à l'opéra dans un acte KRAPP et à LA CINQUIÈME SYMPHONIE dont la création mondiale a eu lieu à Bucarest sous la direction de Iosif Conta et avec la participation solistique d'Emilia Petrescu.

A côté de Ionesco, d'Adamov, de Pinter etc., Samuel Beckett est l'un des créateurs du théâtre de l'absurde qui débuta au milieu de la sixiéme décénnie, mais qui puise ses origines dans Kafka, Joyce et le surréalisme ou même — ainsi que le démontrent certains historiens littéraires — dans la tragédie grecque, dans les mystères moyen-âgeux ou les allégories baroques.

Les dernières années ont éclairci les chemins de chacun des écrivains susmentionnés qui formaient au départ une seule orientation. Si ce n'était que l'exemple de Ionesco, on verrait qu'il s'est éloigné de beaucoup de Beckett, ses angoisses à des implications sociales se meuvent dans un univers fabuleux, incohérent, conduisant le spectateur à définir seul les sens de ses pièces. Bien connue est la célèbre réplique de LA CANTATRICE CHAUVE :

Madame Martin dit : Quelle en est la morale ? à laquelle *Le Pompier* répond : C'est à vous de la trouver.

Beckett est un auteur tragique solipsiste, errant sur l'océan de l'incertitude. Tous les écrivains de l'absurde prétendent dévaloriser le langage — en tant qu'instrument de la communication et de la pensée — étant, eux-mêmes, paradoxalement, de grands maîtres du langage. On connaît les extraordinaires jeux de mots de Ionesco, ainsi qu'une fameuse riposte de Beckett : „Qu'est-ce que vous voulez, Monsieur ? Ce sont les mots, nous n'avons pas autre chose".

En choisissant l'histoire de KRAPP pour la transposer en musique, Marcel Mihalovici cherche des solutions originales à un thème qui suscite la fantaisie, un plan componistique plein de tentations, captivant en ce qui concerne sa mise en page.

KRAPP est un écrivain raté, âgé de 79 ans, vieilli et décrépite. Du seul livre qu'il a réussi à achever ont été vendus seulement 17 exemplaires dont 11 à prix d'en gros, pour les bibliothèques municipales d'outre-mers. Trente-neuf ans auparavant, il a eu l'idée d'enregistrer sur bande magnétique, chaque année, les impressions des moments les plus significatifs qu'il a vécus. Il écoute avec un sentiment d'amertume, l'histoire des instants passés ; beaucoup de mots y employés lui sont devenus inintelligibles et il doit les chercher dans le dictionnaire. Une seule histoire d'amour — dans une barque sur un lac — en est l'unique épisode lumineux. Au bout de 500.000 mots de toutes les bandes, il s'extasie devant le mot „bobine", peut-être à cause

de son étrange sonorité cristalline. La dernière bande s'achève avec les mots : „Probablement, les plus belles années ont déjà passé quand il y avait encore une chance de bonheur. Mais je ne veux plus rien !"

Le rideau tombe sur le vieux Krapp, immobile, regardant dans le vide, tandis que la bande se déroule dans le silence...

Il semble que nous soyons arrivés au point le plus sensible de ces quelques mots : Quel rapport y a-t-il entre la pensée musicale de Marcel Mihalovici et le projet tellement absurde de l'absurde beckettien, qui attaque non seulement notre vie prétendue absurde, mais l'absurde même ? (en voilà — comment — par contagion, donc sans intention — nous commençons à utiliser les mots dans leur danse infernale à l'instar des auteurs cités).

Marcel Mihalovici réalise vraiment un tour de force dans son KRAPP. Opéra à un seul personnage et une bande magnétique, avec son défilé des années vécues, avec son atmosphère tragique, les nuances infinies des états d'âme de Krapp ne peuvent être transmises qu'à travers l'art des sons. N'oublions pas, qu' après ERWARTUNG beaucoup de compositeurs ont été séduits par l'idée de la métamorphose des sentiments d'un personnage unique en contact avec un monde souvent immobile, hostile et indifférent.

Le néoclassicisme du début a abouti à un langage avec de larges possibilités de contourer une ample sphère expressive par la dinamisation de tous les paramètres de l'art sonore. Marcel Mihalovici se refuse toujours l'organisation sérielle et la remplace par un langage intensément chromatisé, contrôlé — ainsi que nous l'avons déjà signalé — par des lois qui exigent une minutieuse analyse. Ce processus d'élargissement de la surface où agissent ces paramètres tend à embrasser, dans son champ gravitationnel, un grand nombre d'idées ; voilà pourquoi KRAPP devient plausible dans cette ambiance sonore. Il est vrai qu'à travers la musique se produit une rupture de l'absurde implacable de Beckett — qui coupe avec un acharnement digne d'une cause meilleure toutes les chances de Krapp — de sorte que ce dernier devienne un personnage plus proche du tragique au sens classique du concept, l'aliénation devenant incohérence, les mots musicalisés se transforment plutôt en un jeu que dans un mécanisme maniaque, déshumanisé, alors que l'atmosphère devient plus douce, ré-dimensionnée par la sensibilité artistique du compositeur Mihalovici.

La musique de cet opéra dégage à la fin une grande compassion pour le pauvre Krapp et — même si Beckett pouvait être surpris ou mécontent de la métamorphose de son personnage — celui-ci entre, grâce à l'imagination de Marcel Mihalovici, dans la gallerie des personnages ennoblis par le souffle de la musique.

Dans LA CINQUIÈME SYMPHONIE retentissent aussi quelques mots de Samuel Beckett ; Mihalovici se pose sans cesse les mêmes problèmes que tous les vrais artistes qui vivent dans la même société : où va ce monde ?

Nous avons essayé de mettre dans un point focal — bien entendu dans une manière personnelle — au moins une oeuvre de Marcel Mihalovici pour démontrer combien leur analyse en est compliquée, combien d'implications philosophiques et esthétiques apparaissent à la lumière d'une recherche qui ne se trouve qu'au seuil de la scrupulosité demandée par une musicologie sérieuse.

Nous nous y arrêtons parce que la pédanterie étoufferait notre admiration pour cet illustre musicien roumain et français à la fois, un vrai musicien mondial, un artiste profond de ce temps présent.

Notre culture musicale est puissante et elle reprendra, à son tour, l'oeuvre prodigieuse de Marcel Mihalovici, avec un orgueil qui ne nous déshonnore pas.

CUPRINSUL

Mesajul tovarășului Nicolae Ceaușescu adresat Filarmonicii „Gheorghe Dima" din Brașov cu prilejul împlinirii a 100 de ani de existență . 1

★

Înaltă distincție acordată compozitorului Ioan D. Chirescu 2

DEZBATERI

Dr. ROMEO GHIRCOIAȘIU
Epistemologia muzicii ca artă și știință . 3

GHEORGHE FIRCA
Analiza muzicală din perspectivă sistematică 8

OVIDIU VARGA
Muzicologia contemporană ca metalimbaj . 11

CREAȚII ROMÂNEȘTI

DAN BUCIU
Bătălia cu facle de Irina Odăgescu-Țuțuianu . 16

ACTUALITATEA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

(rubrică realizată de Michaela Roșu, în colaborare cu : Mihaela Marinescu, Cristina Bohaciu, Carmen Misievici, Rodica Giurgiu și Gheorghe Șoima)
Din activitatea Uniunii compozitorilor . . 18
Discuri 19
Agendă 20
Aniversări 21

EUGEN VICOS
Calendar muzical 22

TITUS MOISESCU
Filatelie muzicală 23

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează
Theodor Drăgulescu, Dumitru Avakian, Dan Scurtulescu, Iosif Sava, Alexandru Leahu, Ștefan Cărăpănceanu, Mihaela Niculescu . . . 25

DIN ȚARĂ

EDGAR ELIAN
CRISTINA BOHACIU
Cluj-Napoca 33

E. E.
Tîrgu-Mureș 34

MIHAI MOLDOVAN
Iași 35

RECENZII

MYRIAM MARBE
În căutarea veșnicului Bach sau „Formele muzicale ale barocului" de Sigismund Toduță . . 36

DE PESTE HOTARE

GEORGE SBÂRCEA
Peregrinări muzicale în Statele Unite ale Americii 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

THEODOR GRIGORIU
Hommage à Marcel Mihalovici 45

MUZICA ȘI ARTELE FRUMOASE

MARIN MIHALACHE
Iosif Fekete : „Violoncelist" (coperta III)

SOMMAIRE

Le message adressé par le Président Nicolae Ceaușescu à la Philharmonie „Gheorghe Dima" de Brașov à l'occasion de son centenaire . . 1

★

Ioan D. Chirescu 2

DÉBATS

Dr. ROMEO GHIRCOIAȘIU
L'épistémologie de la musique en tant qu'art et science 3

GHEORGHE FIRCA
L'analyse musicale à partir d'une perspective systématique 8

OVIDIU VARGA
La musicologie contemporaine en tant que métalangage 11

OEUVRES ROUMAINES

DAN BUCIU
„Bătălia cu facle" („Bataille aux flambeaux") de Irina Odăgescu-Țuțuianu 16

L'ACTUALITÉ MUSICALE ROUMAINE

Les activités de l'Union des Compositeurs . 18
Disques 19
Agenda 20
Anniversaires 21

EUGEN VICOS
Calendrier musical 22

TITUS MOISESCU
Philatélie musicale 23

LA VIE MUSICALE

Theodor Drăgulescu, Dumitru Avakian, Dan Scurtulescu, Iosif Sava, Alexandru Leahu, Ștefan Cărăpănceanu, Mihaela Niculescu 25

NOUVELLES DU PAYS

EDGAR ELIAN
CRISTINA BOHACIU
Cluj-Napoca 33

E. E.
Tîrgu-Mureș 34

MIHAI MOLDOVAN
Iași 35

COMPTES RENDUS

MYRIAM MARBE
A la recherche de l'éternel Bach ou *Les formes musicales du baroque* de Sigismund Toduță . 36

LA VIE MUSICALE À L'ÉTRANGER

GEORGE SBÂRCEA
Pérégrinations musicales aux Etats Unis d'Amérique 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

THEODOR GRIGORIU
Hommage à Marcel Mihalovici (version française par l'auteur) 45

MUSIQUE ET BEAUX-ARTS

Iosif Fekete : „Le violoncelliste" (IIIe couverture)

Iosif Fekete: „Violoncelist"

Prezent de peste jumătate de veac în viaţa cultural-artistică a ţării, maestrul orădean Iosif Fekete, unul dintre cei mai originali sculptori contemporani, cu un profil bine definit, s-a aplecat cu simţ civic asupra realităţii sociale, realizînd o serie de lucrări valoroase, în care se face simţită o atitudine militantă, slujită de o înaltă conştiinţă umană şi estetică. Fostul ucenic de la Uzinele Hunedoara (oraş în care s-a născut în 1903), devenit apoi elev al Academiei de bele-arte din Bucureşti, unde a avut şansa de a învăţa tainele meşteşugului artistic cu un profesor de talia lui Dimitrie Paciurea, a înţeles de tînăr rostul nobil al artei — acela de a da expresie emoţionantă sentimentelor şi năzuinţelor poporului. Încă din perioada interbelică a fost atras de subiecte grave, de largă semnificaţie asupra cărora a şi revenit uneori, căutînd forma cea mai potrivită, care să-i exprime intenţiile, cum este dîrzul *Cap de ţăran* (piatră), de o impresionantă sobrietate, sugerînd trecutul dramatic al acestei îndelung asupritei categorii sociale, cum sînt apoi, *Lupeni 1929, Horia, Sahia, Capitalism, Martirajul lui Gh. Doja, Partizan în faţa morţii,* şi alte compoziţii şi portrete, dintr-o bogată gamă de preocupări.

Fekete este totodată autorul unora din cele mai expresive statui ridicate în pieţele noastre publice. *Monumentul aviatorilor,* care se înscrie cu măreţie în perspectiva frumoasei artere cu acelaşi nume a Bucureştiului, a fost realizat de el prin 1930 după o minusculă machetă a Lidiei Kotzebue. Apoi *Monumentului lui Horia, Cloşca şi Crişan* de la Alba Iulia, precum şi busturile lui *Nicolae Bălcescu, Iosif Vulcan, Ioan Slavici, Ady Endre, dr. Petru Groza* ş.a., caracterizate mai ales prin construcţia echilibrată a formelor şi puterea de sinteză artistică.

Totodată, s-a oprit cu interes la teme de inspiraţie zoomorfă, fiind cel mai de seamă sculptor animalier; cu simţ al stilizării, a realizat numeroase lucrări de acest gen, urmărind îndeosebi frumuseţea şi eleganţa formei. Printr-un modelaj fin, de o rară sensibilitate, prin concentrarea expresiei, păstrînd doar componentele structive, le conferă plăcute calităţi decorative.

Artist proteic, cu preocupări multiple, legate de toate genurile, tehnicile şi materialele sculpturii, Iosif Fekete a făcut şi ceramică pentru lucrări monumentale, integrate unei arhitecturi, ca şi desene şi gravuri, sau emailuri cloazonate, aşa cum s-a văzut, anul trecut, în retrospectiva sa, deschisă şi la Bucureşti, cu un mare număr de lucrări, dintre care, printr-un nobil gest de ctitor, cu profundă semnificaţie patriotică, peste 40 dintre cele mai reprezentative sculpturi ale sale, au fost donate Muzeului de artă din Oradea, oraşul în care vieţuieşte de mai bine de trei decenii.

...Muzica s-a dovedit pentru el o temă generoasă, inspirîndu-i un şir de lucrări în care aspiraţia spre armonie, trăsătură proprie creaţiei sale, şi-a găsit firesc fericite împliniri. De la bustul lui *George Enescu* (marmură, Băile Felix) şi pînă la sculpturile de interior cu subiecte legate de arta sunetelor: *Armonie, Melodie, Orfeu, Solo de vioară, Tînăr violonist, Duet, Cîntăreaţă* ş.a. (bronzuri pline de graţie, în care eleganţa gestului şi cursivitatea liniei se îngemănează cu inflexiunile formelor), sculptorul pare a urmări cu luciditate, programatic, sugestia unor ritmuri şi acorduri muzicale. Înţelegîndu-i specificitatea, el umanizează materialul, spiritualizîndu-l, făcîndu-l să ne comunice cu gingăşie o anume candoare, acea căldură a vieţii şi puritatea unor sentimente adînc omeneşti răscolite de vraja inefabilă a muzicii.

Aplecat cu tandreţe asupra instrumentului său, s-ar putea zice asemenea unei mame îngenunchiată lîngă leagănul pruncului iubit, violoncelistul (reprodus pe coperta revistei) este cioplit cu simplitate şi siguranţă, forma fiind redusă la esenţial, epurată de amănunte nesemnificative. Evident că, prin structura lui, monolitică, lemnul l-a constrîns pe sculptor la o anume rezolvare compoziţională, la o geometrizare echilibrată a figurii, care se înscrie astfel într-un triunghi perfect, după legile clasice ale sculpturii, baza, soclul, avînd aceleaşi dimensiuni.

Lucrarea se profilează cu eleganţă în spaţiu, avînd un ritm şerpuitor al liniilor de contur, care-i imprimă o mişcare lină, unduioasă, învăluitoare, investită cu virtuţi lirice. Acestor unduiri li se adaugă grafismul, plasticitatea nervurilor lemnoase, cu decorativismul fibrelor, sugerîndu-ne parcă, rezonanţa cîntecului, în cercuri tot mai largi. Jocul subtil al formelor dobîndeşte astfel un sens armonic, o muzicalitate.

Sumar schiţate, trăsăturile pesonajului apar dăltuite cu discreţie, într-un relief atenuat, abia perceptibil, care le conferă un evident hieratism. În timp ce mîna dreaptă se arcuieşte de-a lungul trupului îngenuncheat în extaz, cealaltă, ridicată, se înşurubează pe instrument, ca o spirală, într-un sens ascensional, menit să dea lucrării şi o notă de suplete, de înălţare, contrapunct necesar la masivitatea orizontală a soclului. Bucuria resimţită este exprimată nu atît de chip cît mai ales de acest gest de îmbrăţişare plină de recunoştinţă pentru instrumentul docil, capabil să scoată din fibrele sale sunetele cele mai melodioase.

Prin diversitatea mijloacelor şi a rezolvărilor, într-un stil personal, lipsit de orice grandilocvenţă, prin înţelegerea resurselor expresive ale diferitelor materiale şi superioara lor folosire şi mai ales prin bogăţia şi varietatea sentimentelor întruchipate în lucrările sale, vădind un larg orizont umanist, Iosif Fekete ocupă un loc de frunte în sculptura epocii noastre.

Marin MIHALACHE

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA — Nr. 3 — 48 p. — București, martie 1979

Redacția : București, Poiana Narciselor, nr. 6, sector 7
Telefon : 15.93.61.
Administrația : Constantin Esarcu, nr. 2, sector 1

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. Vasile TOMESCU (redactor-șef), George DRAGA (redactor-șef-adjunct), Zeno VANCEA, Teodor BRATU, Michaela ROȘU

Pe coperta I : Iosif Fekete — „Violoncelist"

I. P. Informația c. 1132

42.416

Prețul lei 7

4

APRILIE 1979

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXIX nr. 4 (319) aprilie 1979

COMITETULUI CENTRAL
AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN
TOVARĂŞULUI NICOLAE CEAUŞESCU
SECRETAR GENERAL
AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN
PREŞEDINTELE REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
MULT STIMATE ŞI IUBITE
TOVARĂŞE SECRETAR GENERAL

Vizitele întreprinse de Dumneavoastră, împreună cu tovarăşa Elena Ceauşescu, pe continentul african, reprezintă şi pentru noi, compozitorii şi muzicologii — pentru toţi muzicienii din Republica Socialistă România, expresia politicii consecvente promovată de ţara noastră în frunte cu strălucitul ei preşedinte, în slujba adîncirii prieteniei şi colaborării dintre toate popoarele lumii.

În acest eveniment de seamă al vieţii internaţionale noi vedem întruchiparea principiilor umaniste, nobile ale luptei pentru consolidarea libertăţii popoarelor angajate cu hotărîre să lichideze vestigiile imperialismului agresiv şi înrobitor, să anihileze acţiunile neocolonialismului, ale rasismului contemporan.

Am urmărit cu îndreptăţită mîndrie patriotică primirea entuziastă făcută pretutindeni pe acest itinerar, delegaţiei române condusă de Dumneavoastră, mult stimate tovarăşe secretar general. Cu înaltă satisfacţie am luat act de atenţia acordată de opinia publică mondială convorbirilor purtate, acordurilor încheiate comunicatelor comune realizate, momente care se înscriu în cronica zilelor noastre ca înfăptuiri de prestigiu pentru asigurarea păcii şi securităţii pentru eliberarea ameninţării omenirii de spectrul războiului şi al cursei înarmărilor, pentru edificarea noii orînduiri economice internaţionale, pentru asigurarea posibilităţii ca toate naţiunile să beneficieze în mod echitabil de cuceririle civilizaţiei.

Ca slujitori ai culturii socialiste ne exprimăm ataşamentul deplin la politica internă şi externă a partidului şi statului. Participînd cu dăruire la buna desfăşurare a Festivalului Naţional „Cîntarea României" iniţiat de Dumneavoastră, iubite tovarăşe secretar general, vă încredinţăm că vom milita fără preget prin arta noastră şi prin activitatea obştească la edificarea moral-estetică a contemporanilor, la îmbogăţirea patrimoniului spiritual românesc cu noi valori demne de epoca socialistă.

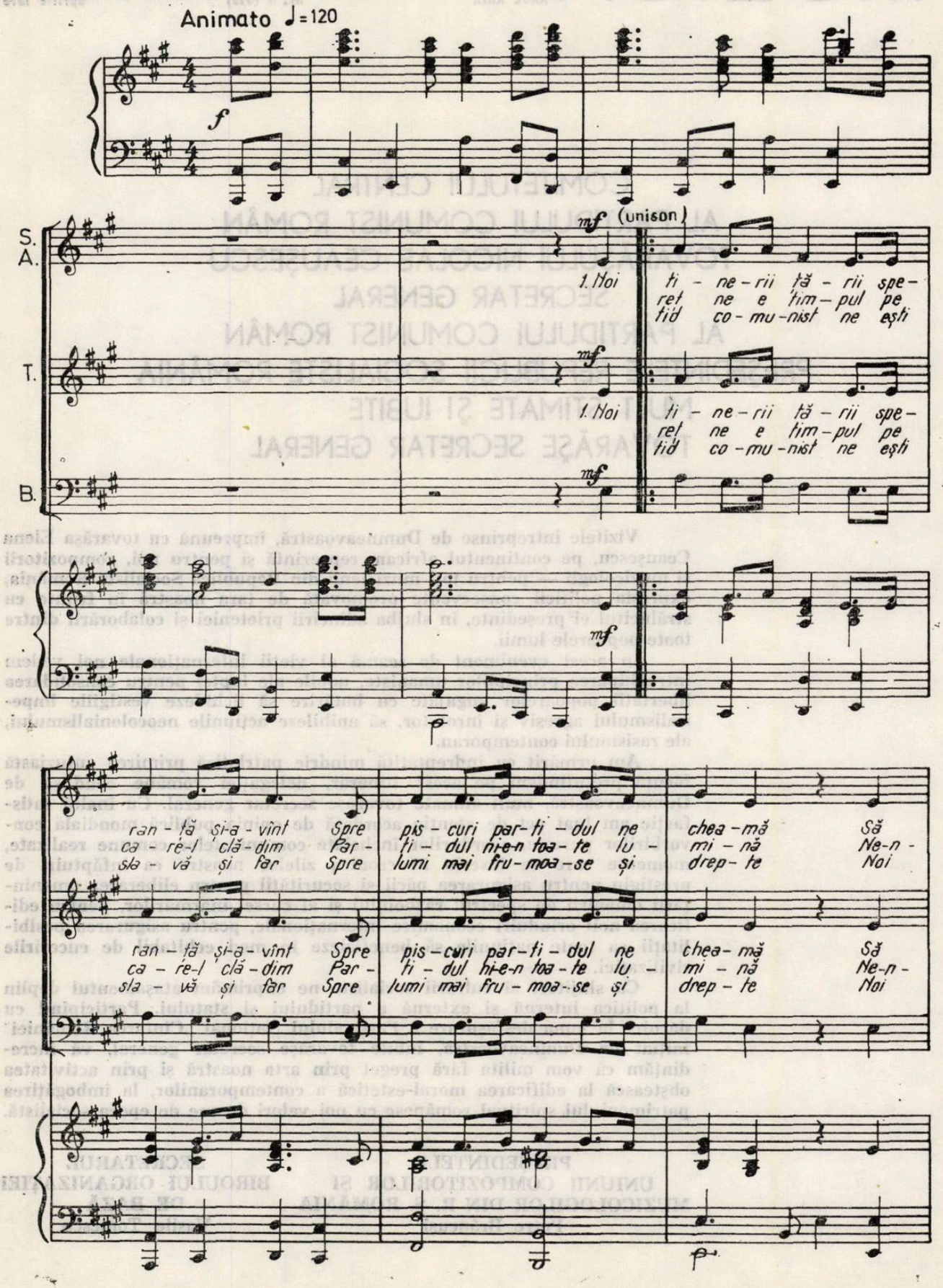
PREŞEDINTELE
UNIUNII COMPOZITORILOR ŞI
MUZICOLOGILOR DIN R. S. ROMÂNIA
Petre Brâncuşi

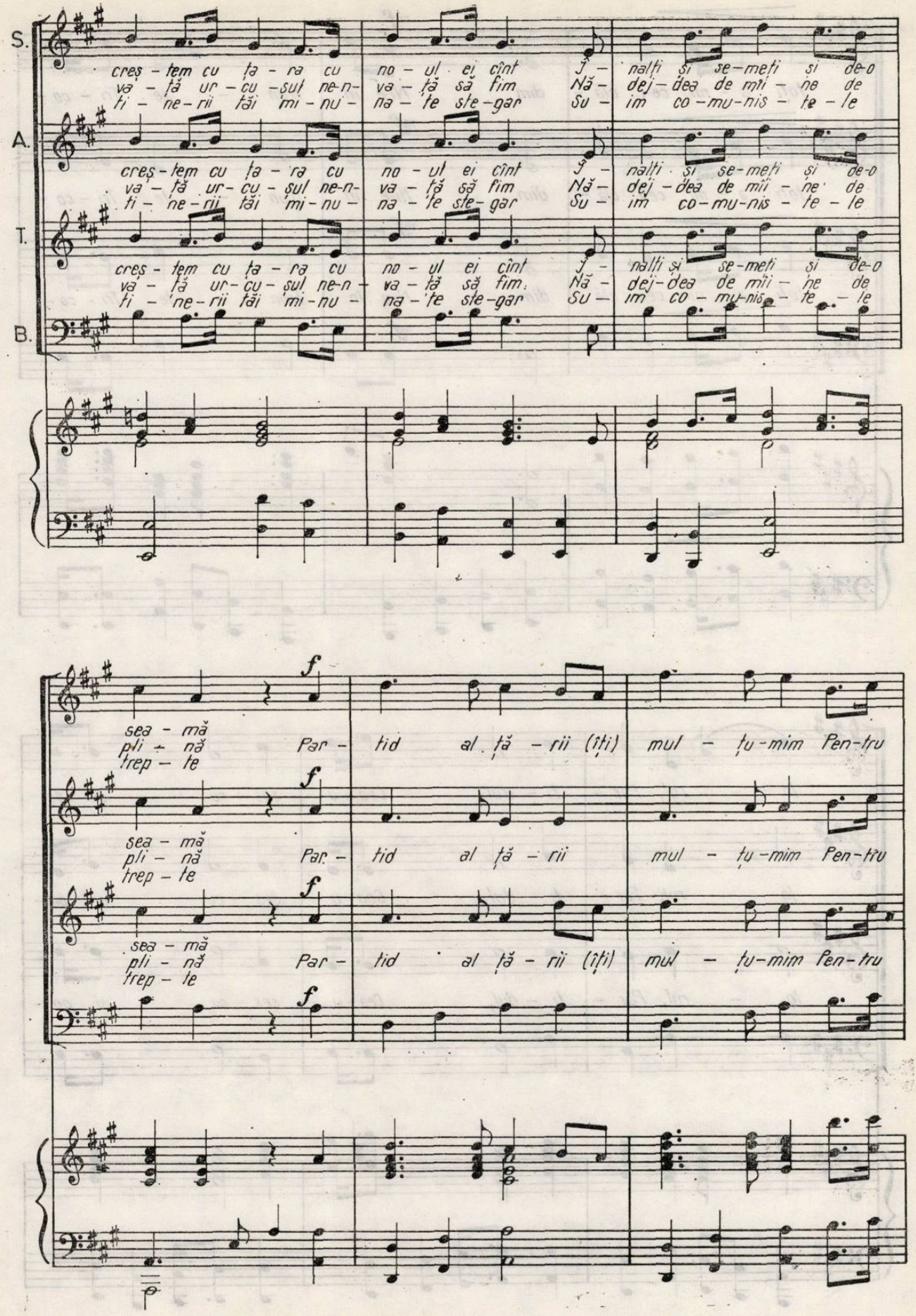
SECRETARUL
BIROULUI ORGANIZAŢIEI
DE BAZĂ
Vasile Tomescu

PARTID, ÎȚI MULȚUMIM

Versurile de LUCIAN AVRAMESCU

Muzica de VASILE TIMIȘ





S.

creș - tem cu ța - ra cu no - ul ei cînt Î - nalți și se - meți și de - o
va - ță ur - cu - șul ne - n - va - ță să fim Nă - dej - dea de mîi - ne de
ti - ne - rii tăi mi - nu - na - te ste - gar Su - im co - mu - nis - te - le

A.

creș - tem cu ța - ra cu no - ul ei cînt Î - nalți și se - meți și de - o
va - ță ur - cu - șul ne - n - va - ță să fim Nă - dej - dea de mîi - ne de
ti - ne - rii tăi mi - nu - na - te ste - gar Su - im co - mu - nis - te - le

T.

creș - tem cu ța - ra cu no - ul ei cînt Î - nalți și se - meți și de - o
va - ță ur - cu - șul ne - n - va - ță să fim Nă - dej - dea de mîi - ne de
ti - ne - rii tăi mi - nu - na - te ste - gar Su - im co - mu - nis - te - le

B.

f

sea - mă
pli - nă Par - tid al ță - rii (îți) mul - țu - mim Pen - tru
trep - te

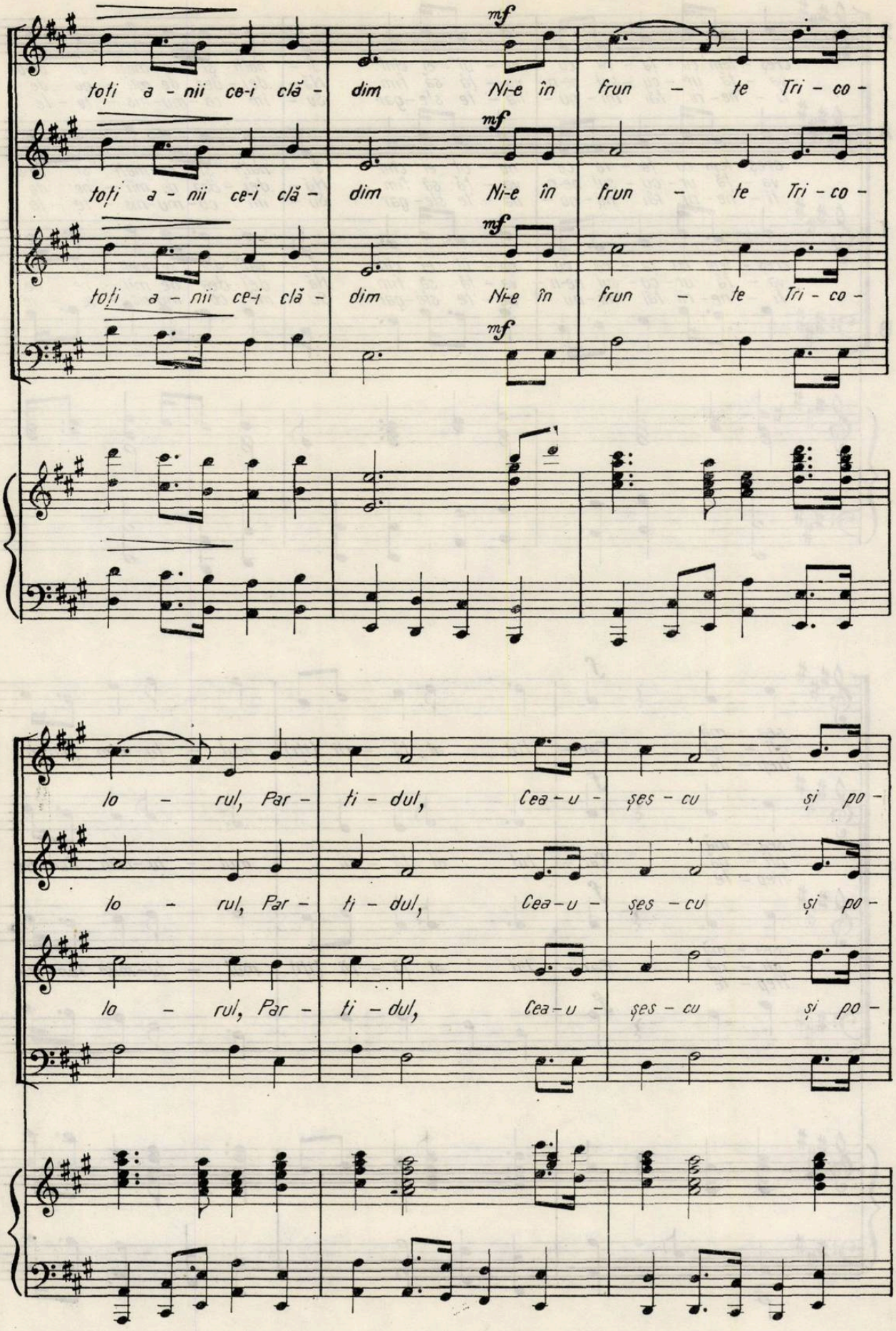
f

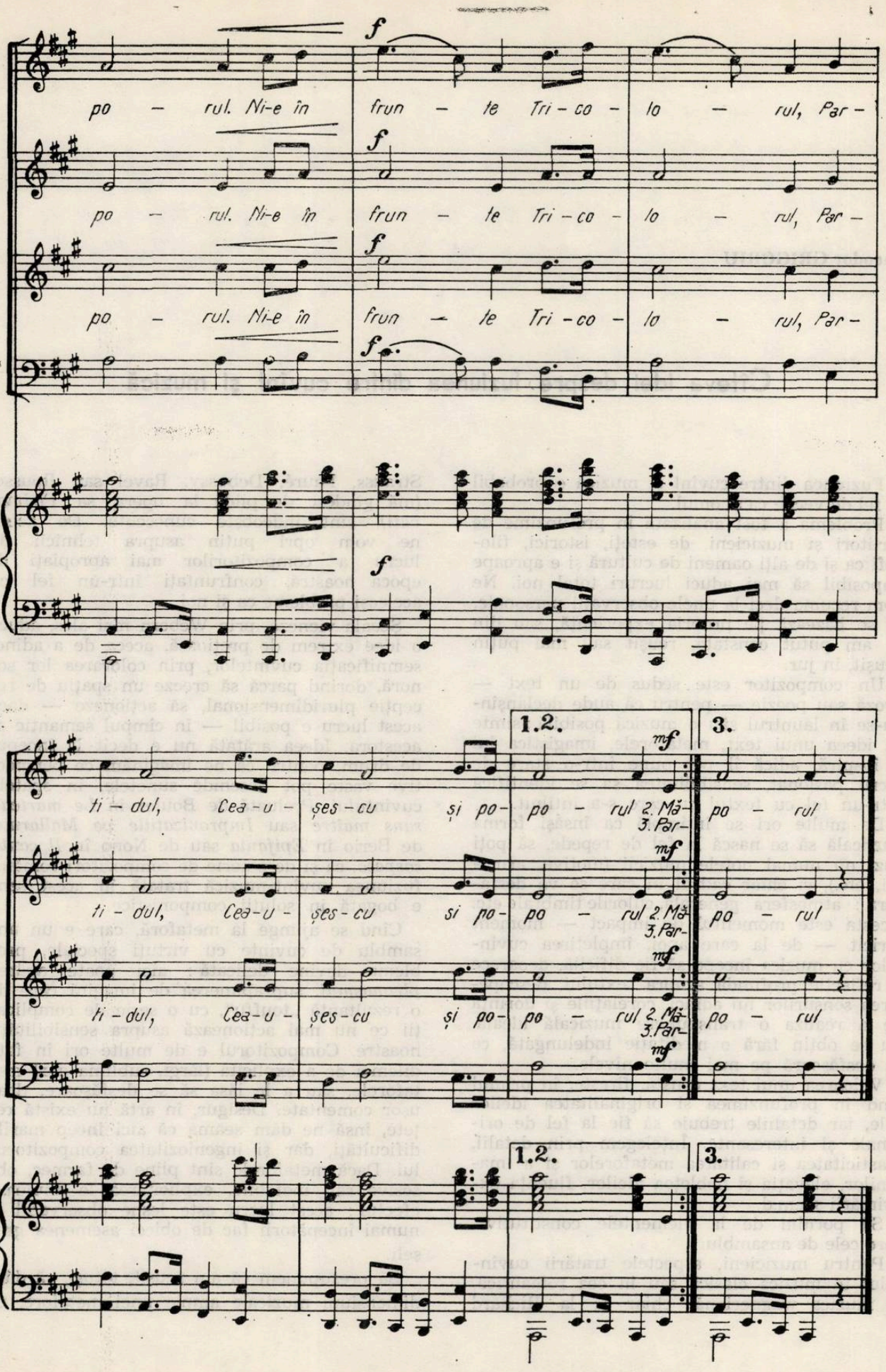
sea - mă
pli - nă Par - tid al ță - rii mul - țu - mim Pen - tru
trep - te

f

sea - mă
pli - nă Par - tid al ță - rii (îți) mul - țu - mim Pen - tru
trep - te

f


mf
toți a - nii ce-i clă - dim Ni-e în frun - te Tri - co -
mf
toți a - nii ce-i clă - dim Ni-e în frun - te Tri - co -
mf
toți a - nii ce-i clă - dim Ni-e în frun - te Tri - co -
mf
lo - rul, Par - ti - dul, Cea - u - șes - cu și po -
lo - rul, Par - ti - dul, Cea - u - șes - cu și po -
lo - rul, Par - ti - dul, Cea - u - șes - cu și po -


po – rul. Ni-e în frun – te Tri – co – lo – rul, Par –
po – rul. Ni-e în frun – te Tri – co – lo – rul, Par –
po – rul. Ni-e în frun – te Tri – co – lo – rul, Par –
f
ti – dul, Cea – u – șes – cu și po – po – rul 2. Mă – 3. Par –
ti – dul, Cea – u – șes – cu și po – po – rul 2. Mă – 3. Par –
ti – dul, Cea – u – șes – cu și po – po – rul 2. Mă – 3. Par –
mf
1.2.
3.
po – rul
po – rul
po – rul

Theodor GRIGORIU

Cîteva idei despre fuziunea dintre cuvînt şi muzică

Fuziunea dintre cuvînt şi muzică e probabil la fel de veche ca şi omul.

Problema a fost analizată în profunzime de scriitori şi muzicieni, de esteţi, istorici, filozofi ca şi de alţi oameni de cultură şi e aproape imposibil să mai aduci lucruri total noi. Ne vom rezuma deci la unele observaţii personale, ce se bazează pe propria experienţă, sau din ce am putut constata, reuşit sau mai puţin reuşit, în jur.

Un compozitor este sedus de un text — proză sau poezie — pentru că aude declanşîndu-se în lăuntrul său o muzică posibilă ; simte că ideea unui text, metaforele, imagistica lui îl inspiră, adică îl pot pune într-o stare de lucru pasionat, sensibilitatea sa se identifică într-un fel cu textul cu care s-a întîlnit.

De multe ori se întîmplă ca însăşi forma muzicală să se nască la fel de repede, să poţi auzi nu numai notele muzicii (motive, armonii, etc.), ci chiar cadrul în care se va desfăşura : atmosfera generală, culorile timbrale etc. Acesta este momentul de impact — moment fericit — de la care apoi, împletirea cuvintelor cu muzica începe să fie dificilă, deoarece o reflecţie profundă asupra textului, descoperirea sensurilor lui adînci, corelaţiile şi dorinţa de a realiza o transpunere muzicală ideală, nu se obţin fără o meditaţie îndelungată, ce se desfăşoară pe mai multe nivele.

Valoarea unui text constă, firește, în primul rînd în profunzimea şi originalitatea ideilor sale, iar detaliile trebuie să fie la fel de originale şi interesante. Înţelegem prin detalii, plasticitatea şi calitatea metaforelor şi a imaginilor, elevaţia şi noblețea ideilor, fluenţa exprimării ş.a.m.d.

Să pornim de la elementele constitutive, spre cele de ansamblu.

Pentru muzicieni, aspectele tratării cuvîntului în muzica clasică sau în cea romantică, în muzica wagneriană, chiar şi la Richard Strauss, Fauré, Debussy, Ravel sau Roussel (mă gîndesc de pildă la opera sa *Padmavâti),* sînt îndeobşte cunoscute. De aceea ne vom opri puţin asupra tehnicii de lucru a compozitorilor mai apropiaţi de epoca noastră, confruntaţi într-un fel cu aceleaşi probleme ca şi noi.

Şcoala vieneză, prin Webern mai ales, aduce o idee extrem de preţioasă, aceea de a adînci semnificaţia cuvintelor, prin colorarea lor sonoră, dorind parcă să creeze un spaţiu de recepţie pluridimensional, să acţioneze — dacă acest lucru e posibil — în cîmpul semantic al acestora. Ideea arătată nu e decît la început de drum, pentru că ne imaginăm ce perspective vaste pot deschide sunetele, în spatele cuvîntului. Preluată de Boulez în *Le marteau sans maître* sau *Improvizaţiile pe Mallarmé,* de Berio în *Epifania* sau de Nono în *Il canto sospeso,* ca şi de o serie de compozitori români, fuziunea cuvînt-muzică tratată în acest sens e bogată în soluţii componistice.

Cînd se ajunge la metaforă, care e un ansamblu de cuvinte cu virtuţi speciale, problema devine delicată : aici poate apărea *pleonasmul,* suprapunerea de imagini care dă o rezultantă „touffu", cu o serie de complicaţii ce nu mai acţionează asupra sensibilităţii noastre. Compozitorul e de multe ori în faţa dilemei de a explicita (lărgi, sublinia etc.) metaforele, sau a le lăsa să se desfăşoare, doar uşor comentate. Desigur, în artă nu există reţete, însă ne dăm seama că aici încep marile dificultăţi, dar şi ingeniozitatea compozitorului. Dacă metaforele sînt pline de farmec, obsesive sau inefabile, explicitarea le anulează efectul ; acest lucru este lesne observabil şi numai începătorii fac de obicei asemenea greşeli.

Să presupunem că am reuşit, totuşi, să dăm dimensiuni muzicale ample unei metafore, ce

facem cu cele ce urmează ? Cum le mai ordonăm şi în ce fel realizăm arcul componistic ? Oricît de paradoxal ar părea, putem opera cu mai mult succes asupra unor cuvinte, sau asupra întregului decît asupra ansamblelor restrînse de cuvinte şi mai ales acelea cu funcţie metaforică.

Să luăm cîteva exemple fugitive : în *Erlkönig* de Schubert este urmărită atmosfera generală a cavalcadei, ritmul ei învolburat şi dramatic, iar gîndurile tatălui îndurerat se topesc în această atmosferă tragică. În *Pasărea înaltă* de Jora, nota care se repetă cu ostinaţie, sugerînd misterul unei apariţii insolite, dar şi sentimentul de solitudine deznădăjduită e o metaforă muzicală, sonor extrem de plastică, ce creează un decor poemului, iar restul imaginilor sînt doar comentate discret de compozitor. Cu privire la cele afirmate puţin mai sus, titanul de la Bayreuth declanşa din tolba sa *leitmotivele* ori pe un cuvînt anume — cuvînt simbolic, cuvînt cheie — ori pe un ansamblu de imagini, capabile să le dea posibilitatea, temporal, să acţioneze asupra ascultătorului. Desigur, aici e vorba de un caz special, în care muzicianul fiind şi poet ştie de cîte versuri are nevoie, ca să se poată desfăşura muzical.

Compozitorul, lucrînd cu cuvîntul, trebuie să fie şi el într-un sens poet, să simtă expresivitatea, rolul şi ponderea cuvintelor, să „rescrie" muzical poemul (textul) folosit, parcurgînd în toate sensurile semnificaţiile sale. Neînţelegerea unui text se simte imediat, cuvîntul e mort, nu are nici contur, nici relief.

Cele spuse pînă aici ar părea că se referă cu precădere la piesele vocale de respiraţie scurtă, ca de pildă la lied. Considerăm întradevăr că un compozitor se pregăteşte să lucreze cu cuvîntul în lied, deşi liedul e un gen foarte greu şi un Wagner, Mahler sau Strauss s-au întors la el după experienţe cu opere de o construcţie şi problematică de mare complexitate. (De aici, poate şi farmecul lor infinit !).

Toate aspectele arătate intră în elaborarea construcţiilor vocal-simfonice, de mai mari dimensiuni cum sînt *oratoriul* şi *cantata*.

Prima precizare care trebuie făcută este că metafora nu foloseşte doar un ansamblu de cuvinte — cu ecou viu şi emoţionant în sensibilitatea noastră — ea poate să cuprindă şi suprafeţe mari. O parte întreagă a unui oratoriu sau a unei cantate poate fi construită pe o metaforă, mai mult, chiar o întreagă lucrare poate porni de la o metaforă şi — prin multiple semnificaţii — se poate ajunge la un amplu edificiu sonor.

Oratoriul şi cantata revin tot mai mult în orizontul artei componistice contemporane, pentru că au capacitatea de a cuprinde idei ample, acute pe plan filozofic, istoric sau evocînd bogatul epos al popoarelor şi deschid calea către meditaţie şi reflecţie, pun în lumină teme majore, fie că ele sînt de ieri, de azi sau ale viitorului. Compozitorii de pretutindeni caută posibilităţi noi şi în acelaşi timp libere, deschise, pentru a-şi exprima ideile. Acţionînd între cele două extreme posibile ale actului artistic — maxima rigoare şi maxima libertate — muzicienii dispun de o infinită gamă de soluţii, pentru a realiza cele două genuri despre care vorbim. Aş îndrăzni să spun chiar că muzica vocal-simfonică religioasă e continuată de o muzică laică !

Oratoriul sau cantata pot avea un caracter epic sau dramatic, deşi se pot inventa şi alte soluţii la fel de interesante, important este ca totul să fie logic şi clar construit, să ne transmită idei valoroase, sentimente autentice, un climat poetic.

Pentru că am plecat de la cuvînt, în cazul oratoriului cu un caracter epic, ascultătorul contemporan trebuie să ajungă la *faptica generativă*, în modul cel mai convingător cu putinţă, capcanele care îi pîndesc pe compozitori fiind un anumit *prozaism* — rebarbativ ori de cîte ori apare — sau un *didacticism*, care vine dintr-o minuţie excesivă a descrierii, uitînd că o idee sugerată e mai pregnantă, decît una analizată în toate articulaţiile sale. E aceeaşi greşeală ca a explicitării metaforei, dar la dimensiuni foarte mari.

În cinematografie se întrebuinţează mult cuvîntul „*story*" în loc de scenariu. Cred că această noţiune — care e mai mult decît „povestea" filmului şi ar vrea să cuprindă ceva şi din „tîlcul" naraţiunii — poate să ne dea şi nouă de gîndit, plecînd de la capacitatea uimitoare de recepţie a publicului contemporan.

Oratoriul sau cantata cu un caracter dramatic, ar putea părea mai uşor de abordat — „nodul oratorial", cum se spune în termeni tehnici cînd e vorba de primul gen — putînd afla infinite posibilităţi de formulare şi asamblare. În realitate el este, la rîndul său, extrem de dificil, pentru că cere un conflict plauzibil şi puternic şi acest lucru trebuie realizat cu un real simţ dramaturgic-muzical al compozitorului, cu mare fantezie, o cunoaştere a psihologiei receptorului, un deosebit simţ al timpului etc.

Trebuie s-o recunoaştem, fără complexe de inferioritate, că mulţi dintre noi au, în genere, un talent muzical înclinat spre lirism ; pentru a ataca genul dramatic, trebuie să ai o vocaţie specială, dar asta nu înseamnă că nu trebuie să ne încercăm forţele, fiecare dintre noi. Surprizele bune sînt destul de frecvente !

Cu cît o formă sau un gen este mai amplu, cu atît cere o măiestrie mai mare, o tehnică bine cunoscută şi stăpînită. Nu poţi începe prin a scrie oratorii, aşa cum un arhitect nu începe prin a construi palate. Ne-am întîlnit uneori cu autori de opere, incapabili să scrie un cîntec pentru copii ! Excepţii, desigur...

În privinţa fuziunii cuvînt-muzică, în cazul oratoriului şi a cantatei, ne aflăm de asemenea în faţa unui şir de probleme de o mare complexitate, cum sînt cele ale caracterizării per-

sonajelor și veridicitatea lor, apoi a funcției corului în raport cu trama orchestrală etc. Cuvîntul în marile construcții vocal-simfonice își poate pierde rolul său „de contact" și se transformă în sprijin pentru tratarea vocilor, capătă o funcție mai difuză, dar nu lipsită de sens și simbolică, el topindu-se în *efecte globale*, în jocuri ale prozodiei (mai mult sau mai puțin savante), capabil prin interferența sau suprapunerea consoanelor și a vocalelor din care e alcătuit, să genereze el însuși o muzică, un climat sonor etc.

Ne oprim aici, ca la liziera unei păduri tropicale, pentru că de aici problema ar deveni extrem de tehnică și ar trebui să ne sprijinim pe exemple mai mult sau mai puțin cunoscute, fie din muzica universală, fie din muzica românească.

Am plecat de la cuvînt, am ajuns la metaforă, la idei mari generatoare și ne întoarcem din nou la cuvînt, de data aceasta fărîmițat chiar în litere și în silabe.

Poate, pentru că, totuși, „la început a fost cuvîntul ?".

Wilhelm BERGER

Retrospectivă

O retrospectivă asupra partiturilor avizate în anul 1978, de biroul secției de muzică simfonică, vocal-simfonică, concertantă, instrumentală și vocală de cameră, electronică, de operă și balet poate fi edificatoare cu privire la dinamica creației muzicale românești. Analiza cantitativă și calitativă a producției compoziționale este menită să furnizeze date obiective referitoare la natura dezvoltării reale și de ansamblu, la echilibrul genurilor și aspectelor în diversitatea și specificitatea lor actuală.

Concluziile ce se desprind din acest demers ne conferă prilej de satisfacție și ne îndeamnă totodată la meditație. Volumul compozițiilor prezentate biroului pe parcursul anului 1978 a fost deosebit de mare. Am putut constata veritabile avalanșe de lucrări, fenomen ce echivalează în unele genuri cu depășirea proiectelor de creație, în special în sfera muzicii instrumentale de cameră sau — într-o măsură mai mică — în cea a muzicii orchestrale. După cum se știe, tematica istorică și contemporană a găsit o largă reprezentare în numeroase oratorii și cantate, în compoziții orchestrale programatice.

Dificultăți considerabile se manifestă în continuare în domeniile operei și baletului, fapt care impune găsirea unor modalități de sprijinire eficientă și concretă, pentru ca proiectele în curs de realizare să aibă sorți de izbîndă.

Va trebui să ne gîndim la ceea ce a oferit breasla noastră în 1978 vieții muzicale românești. Cred că ne putem bucura cu toții de realizările colegilor noștri. Premiile Uniunii, decernate pe 1978, au încununat o parte din lucrările pe care le socotim de referință în cultura noastră muzicală contemporană. La acest nucleu de creație am putea adăuga în cercuri succesive și alte partituri, unele de o valoare și de o forță de expresie cu totul excepțională.

O parte considerabilă de compoziții, avizate pentru o audiție publică, vor răsuna în anul 1979 intrînd — după încheierea referatului definitiv — în atenția juriului pentru decernarea premiilor Uniunii, pe anul în curs. Și nu vor fi puține lucrările care îndreptățesc această distincție.

Nu este mai puțin adevărat că de prea multe ori, între avizul dat pentru o primă interpretare publică și referatul definitiv, se așterne un timp lung, uneori de ani de zile, din cauza unor dificultăți de înscriere a lucrărilor în circuitul vieții muzicale, sau din imposibilitatea de a obține imprimări din sala de concert, efectuate în condiții tehnice cît de cît acceptabile. Mult prea multe compoziții, elaborate cu pasiune și grijă, se înfățișează biroului secției cu chip deformat, lipsite de strălucire sau claritate, captate la întîmplare, neprofesional sau interpretate cu lipsuri mari în aparatajul orchestral prevăzut de autor. Așteptările sînt obositoare și descurajante, mai cu seamă pentru colegii noștri mai tineri care nu-și pot verifica practic și cu toată concretețea intențiile compoziționale, pentru a se baza apoi pe o experiență proprie, capabilă să permită ridicarea pe noi și noi trepte de măiestrie artistică.

O altă constatare ce decurge din contemplarea datelor statistice se referă la genurile scenice. Deplîngem de mai mulți ani inerția instaurată în planul nașterii libretelor, de operă și balet deopotrivă, și aceasta într-un moment istoric în care solicitările pot fi majore, cînd modalitățile scenice, radiofonice și de televiziune, departe de a fi vlăguite, se multiplică și se nuanțează necontenit. Aici faza bunelor intenții precum și cea a paleativelor se cere mai hotărît depășită. Dar dincolo de astfel de reflecții putem indica alte stavile care trebuie înlăturate, și încă cu urgență.

Întreprinzînd o altă statistică, strict la obiect şi ea, vedem că majoritatea covîrşitoare a compozitorilor, profilaţi pe muzică simfonică şi cu o bogată activitate în acest domeniu, tineri şi mai vîrstnici, nu mai au nici un fel de contact cu marele continent dat de „spectacolul cu muzică", fie el reprezentat prin operă, prin balet, muzică de teatru, fie prin teatru radiofonic sau de televiziune. Această izolare se transformă în vid. De unde să pornească un tînăr compozitor, bine pregătit teoretic şi inventiv din fire, cînd nimeni nu-i solicită mai întîi o orchestraţie, o adaptare, apoi o muzică de scenă, o muzică de film, pentru a trece în cele din urmă la abordarea operei şi a baletului ? !

Dacă ar fi să desprindem din noianul preocupărilor compoziţionale „dominanta" cea mai ardentă şi generală, semnificativă în tot şi în toate, prezentă şi stăruitoare la compozitorii de vîrste diferite şi din toată ţara, aceasta nu poate fi decît o tonifiantă încleştare pentru redefinirea conceptului de melodie. Cei care urmăresc pas cu pas direcţia unor mutaţii treptate dar consecvente, petrecute în muzica românească din ultimii doi ani şi pregnante tocmai acum, constată o evidentă concentrare asupra naturii şi funcţiei proprii substanţei melodice, asupra unui melos de motivaţie modală care tinde să îmbrace înţelesul unui etos. Este interesant de văzut cum mai totul începe să derive dintr-o melodică subliniată şi făţiş reliefată, anume armonia, contrapunctul, organizarea ritmică şi structurarea segmentelor de formă muzicală. Este fără îndoială şi o consecinţă a transformărilor care au avut loc în muzica lumii contemporane, a interferenţelor dintre culturi muzicale deosebite, a învăţămintelor ce se desprind din declinul sau crepusculul unor şcoli moderne de compoziţie, într-o vreme în care prea multe mode şi dogme tehnice s-au scurs în aval şi s-au dus, care-încotro. În aceste condiţii, curentele de revenire la scara marii istorii, fie ele de motivaţie neoimpresionistă sau neoarhaică — dacă se poate accepta această designaţie în lipsa alteia —, fie ele de ordinul muzicii minimale sau repetitive, nu au putut să deruteze. Mai degrabă, martorii acestor curente converg în muzica românească de azi — şi probabil în cea de mîine ! — la modelarea unor noi calităţi melodice, la şlefuirea şi înnobilarea unor forme melodice arhetipale, tezaurizate din belşug în folclorul românesc autentic şi departe de a fi epuizate. Operînd cu moduri tradiţionale sau proporţionate în fel şi chip, cu serii complementare sau mulţimi de sunete finite, cu tehnici simple sau dimpotrivă extensibile la refuz, compozitorul român acceptă într-un fel sau altul supremaţia conceptului melodic în ierarhia mijloacelor de care dispune în voie. De aici rezultă şi tenta neofolclorică sau atît de moderna inspiraţie din cîntecul popular, tot mai manifeste în mulţimea partiturilor prezentate biroului secţiei. Sîntem în măsură să apreciem configurarea unor ipostaze, fin şi contrastant nuanţate odată cu diferenţierea soluţiilor, cu precizarea unor tipuri de scriitură elocvent personalizate. Aici se deapănă mai mult decît experienţă, deoarece fenomene de această natură se confirmă în creaţii succesive, în opere de autor, la rîndul lor expresie a unei viziuni şi poziţii estetice, conceptual definită. Iar biroul secţiei întîmpină cu căldură şi bucuroasă recunoaştere orice creaţie adevărată, reprezentativă din toate punctele de vedere.

Cu precădere, astfel de soluţii au apărut pînă acum în coordonatele muzicii orchestrale şi instrumentale-camerale, odată cu pluralizarea formelor specifice şi a ansamblurilor cu componenţe timbrale diferite, am spune : în perimetrul unui picturalism sonor de rezonanţă ideală, cu trimiteri discrete în lumea baladei româneşti, al universului epic, deschis şi străjuit de lirism, aşadar în genuri şi forme poate ceva mai abstracte, la nivelele muzicii pur instrumentale precum şi la cele ale cantatei sau oratoriului intens simfonizate. Ar fi cu atît mai mult cazul ca valurile acestui melodism înnoitor, în formare şi mărire, să se reverse acum şi în continuare asupra liedului românesc, asupra muzicii de scenă, de film, de operă şi balet. Atunci, bilanţurile noastre viitoare ar putea arăta altfel la aceste capitole, mai bine, mai frumos.

Propunîndu-ne o sinteză asupra fenomenelor de ordin calitativ, observăm o seamă de elemente şi trăsături, grăitoare în sine. Ele evidenţiază o evoluţie echilibrată în majoritatea genurilor. Creşterea atenţiei acordată simfoniei — 12 — precum şi lucrărilor simfonice în forme şi modalităţi mult variate — 29 — indică o tendinţă certă către realizarea unor compoziţii ample, în general ciclice, cu dimensiuni sporite şi cu proporţii accentuate. Tot în acest sens, consemnăm la modul pozitiv, abordarea mai hotărîtă şi mai consecventă a unor specii camerale tradiţionale, desigur într-o vi-

ziune modernă. În lungul şir al celor 89 de compoziţii instrumental-camerale aflăm de pildă 11 cvartete de coarde (sau cicluri de mişcări şi compoziţii într-o singură parte mai cuprinzătoare, scrise pentru acest ansamblu), 4 cvintete cu componenţe instrumentale variate, 5 triouri şi 12 sonate pentru diferite instrumente. De asemenea, se cere remarcat frontul celor 27 cantate şi compoziţii de profil vocal-simfonic, la care se adaugă apariţia unor oratorii ce s-au distins în mod deosebit în actuala stagiune de concerte.

În această perspectivă recunoaştem adîncirea şi îmbogăţirea stilurilor personale şi, totodată, apariţia unor noi talente autentice, care contribuie tot mai sigur la dezvoltarea armonioasă a muzicii româneşti, văzută ca un tot unitar şi necesar multiform nuanţat.

Într-o fază în care clocotul şi mirajul limbajelor, al metodelor şi tehnicilor diferenţiate la extrem s-a mai potolit, cînd imperativul substanţializării mesajului artistic şi al formei muzicale acţionează puternic, surprinde concentrarea atenţiei asupra unui discurs muzical cu preponderenţe consonantice, care reuneşte la rîndul lui o multitudine de concepte modale, mai mult sau mai puţin consecvent aplicate. Sigur este că investigaţii felurite în marea lume a structurilor cu caracteristici modale contribuie în continuare la particularizarea compoziţiei muzicale româneşti în ansamblul creaţiei universale.

În acest context va trebui să fim mai exigenţi, în privinţa acurateţei notaţiei şi punerii în pagină, a scriiturii orchestrale şi a instrumentaţiei în genere, să contribuim mai categoric la evitarea imaginilor sonore confuze sau opace, a unor dificultăţi inutile. Nu putem uita că elaborarea minuţioasă şi aspiraţia către perfecţiune ţine de condiţia muzicii contemporane. Un discernămînt estetic mai operant se cere demonstrat de asemenea în alegerea textelor, în special în ceea ce priveşte genul cantatei cu tematică istorică şi de actualitate, unde adesea unele realizări ale compozitorului au fost umbrite sau anihilate de goliciunea unor versuri necorespunzătoare. Pericolul tratării instrumentale a vocilor soliste sau a ansamblului coral nu poate fi trecut cu vederea ca şi un anume arbitrariu armonic, greu de înţeles şi de acceptat din punct de vedere strict profesional. Ţinînd seamă de dinamica şi de tradiţia muzicii româneşti, aceste cerinţe sînt pe deplin justificate. Viaţa muzicală românească şi dezideratele competitivităţii internaţionale ne invită la creşterea exigenţei, la creşterea calitativă a partiturilor noastre. În această înţelegere a rosturilor privim cu încredere în viitor.

Orice bilanţ este în acelaşi timp începutul unei noi perioade de activitate rodnică. În acest spirit aşteptăm cu viu interes producţia anului 1979.

Vasile HERMAN

Oratoriul „Pe urmele lui Horea" de Sigismund Toduță

Vasta operă componistică a maestrului Sigismund Toduță s-a îmbogățit recent cu o nouă și valoroasă lucrare aparținînd genului vocal-simfonic : oratoriul *Pe urmele lui Horea.* Terminată în primele luni ale anului 1978, piesa pornește de la un grupaj de texte populare extras din volumul cu același titlu *(Pe urmele lui Horea)* redactat de Dumitru Boieru-Hodăceanu (Ed. Litera, București, 1976), toate avînd drept subiect momente al vieții cunoscutului conducător și erou al revoluției țărănești din Transilvania secolului XVIII.

Truda artistică de selecționare și adaptare a poeziilor în vederea transpunerii lor muzicale ne este atestată de numeroasele însemnări efectuate de compozitor, pe marginea textelor volumului, pe care le-a adnotat cu ritmurile cele mai adecvate redării prozodiei, precum și cu schimbările de metru necesare. În alegerea și înlănțuirea logică a fragmentelor, compozitorul a urmărit cu consecvență firul desfășurării dramatice a unor momente semnificative : amara copilărie a fiului de iobag, viața de muncă și privațiuni a șerbilor, revolta, izbucnirea focului răscoalei, reprimarea, întemnițarea, martiriul lui Horea. Ultima secvență permite ascultătorului să sesizeze o notă de speranță pentru viitor : *„Cînd se va naște Horea / Va răsări o stea / Tulnicile vor suna / Zarea se va lumina".*

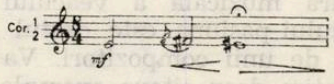
Datorită alegerii subiectului ca și a modului de tratare muzicală a acestuia, Toduță în prezenta operă urmărește, neîndoios, realizarea unui oratoriu de tip „pasiune", înrudit cu monumentalele lucrări similare al muzicii barocului tîrziu. Dacă marile „pasiuni" bachiene și vastele oratorii händeliene urmăresc ideea unei jertfe cu semnificație simbolică, Toduță în această lucrare comentează martiriul unei persoane cu existență fizică și funcție istorică bine determinată. Horea, erou și martir al luptei iobagilor români transilvăneni, dobîndește valoarea unei efigii, tragismul existenței sale fiind sumbra încununare a aspirațiilor spre dreptate socială și libertate a imenselor mase de țărani oprimați. Din această cauză patimile martirului sînt însești suferințele obștei din care s-a ridicat și care se identifică întrutotul cu conducătorul chemat să-i aducă eliberarea : *„Măi Hore fecior de moț / Scapă-ne din lanț de poți"/.*

În literatura muzicală a veacului nostru, genul oratoriului-pasiune este destul de frecvent abordat de unii compozitori. Va fi suficient să amintim doar cîteva exemple : *Lukas Passion* de *Kristoph Penderecki* (1965) pare a fi o continuare modernă a exemplelor similare din timpul barocului. Alte opuri lirice au legături mai îndepărtate cu simbolica jertfei : *Cantata profană* de Bartók, opera *Oedipe* de *Enescu.* În literatura autohtonă mai recentă se poate cita *Balada despre Gheorghe Doja* de *Constantin Palade* (1951) care dezbate un subiect similar. Cel mai apropiat însă, pare a fi exemplul oratoriului scenic *Ioana pe rug* de *Honegger* (1935). Acesta comentează într-o manieră apropiată jertfa unei persoane istorice reale, pe altarul libertății și independenței naționale. Dacă însă *„Ioana pe rug* participă ca o formă a teatrului care nu este operă ci sinteza tuturor elementelor spectacolului cu text vorbit" (M. Landowski : Honegger — Ed. du Seuil — Paris 1957 pag. 110), oratoriul *Pe urmele lui Horea* reprezintă neîndoios o formă contemporană și, în același timp, specific națională de muzică vocal simfonică. În marile pasiuni ale lui J. S. Bach, rolul important îl dobîndea naratorul care expunea desfășurarea acțiunii. Locul povestitorului îl va lua la Toduță corul vorbit care, asemenea tragediilor antice, comentează și înșiruie faptele. Fenomenul depășește, însă, simpla aderență la modelele eline întrucît în momentul de istorie națională dezbătut în cazul nostru, osmoza *erou-masă* este desăvîrșită. În acest fel, corul poate fi considerat ca o refracție în mii de fețe a uneia și aceleiași personalități (a eroului) de

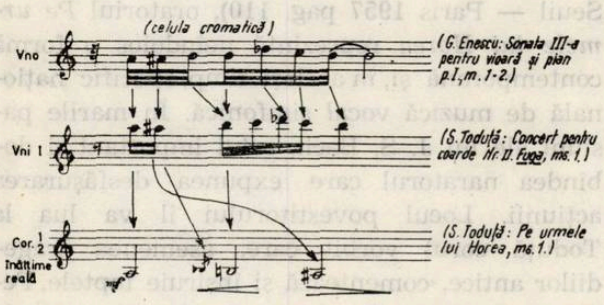
unde și perfecta sa încadrare în dramaturgia muzicală.

Folosind un aparat fonic de proporții ample, lucrarea maestrului Toduță vizează în planul expresiei, construcției și extensiunii, dimensiuni monumentale. Autorul mînuiește cu extremă judiciozitate mijloacele vocale și orchestrale, realizînd cu fiecare din cele 17 părți ale oratoriului o imagine muzicală unitar alcătuită, de un colorit particular. Întreaga operă îmbină în forme mereu noi și ingenioase, construcția riguroasă cu expresia de cea mai aleasă factură. Componentele elaborării, perfect controlate în planul expresivității subiective ca și al arhitecturii obiective a discursului muzical, se află într-un echilibru desăvîrșit. În realizarea unității unor expresii muzicale atît de bogat diversificate, autorul apelează la principiile elaborării ciclice care conferă operei un caracter perfect închegat și totuși, atît de polivalent pe planul conținutului.

Magma intonațională pornește de la o *celulă generatoare* (adevărat „nucleu-matcă") formată din trei sunete, expuse de corni în chip de semnal :

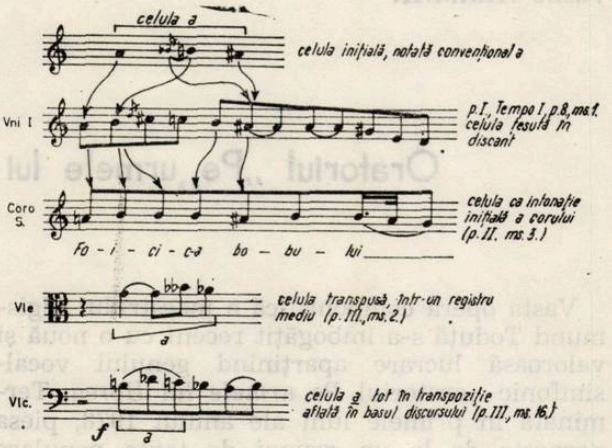


Este un grupaj cu caracter de *figură melodică* și cu o pronunțată tentă modal-cromatică, fapt care îi va conferi reala *valoare tectonică* în elaborarea muzicii. Esența polifonică sau heterofonică a acesteia este un rezultat direct al procesului de *continuă elaborare prin variație celulară* pornită din nucleul inițial enunțat. Modul de dispunere al celor trei sunete pledează pentru o preluare creatoare a lor, din lucrări muzicale românești ale căror origini pot fi găsite încă în opera de maturitate a lui George Enescu. Un succint tabel comparativ, pornind de la *Sonata a III-a pentru pian și vioară* de Enescu, trecînd prin alte lucrări ale lui Toduță, oferă o idee asupra filiației celulei în cauză :



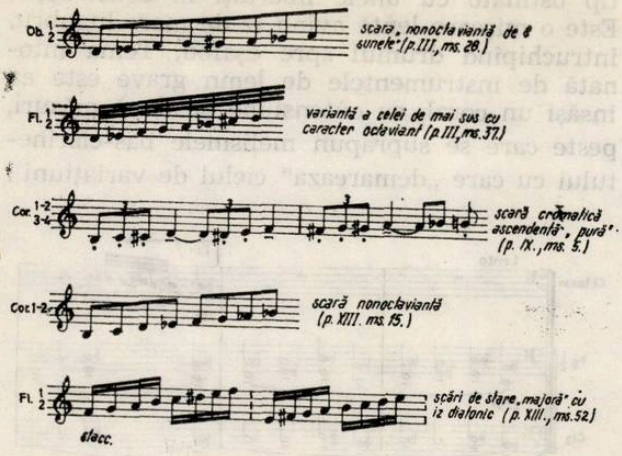
Nu mai este cazul, evident, a se insista și asupra înrudirii (mai îndepărtate) cu intonații și nuclee ale *Simfoniei de cameră* enesciene — ne referim, în special la cunoscutul „cromatism întors" care la Toduță ia un alt aspect, conform conținutului afectiv special al oratoriului.

Mijloacele prin care compozitorul izbutește să întrețească celula-mamă în toate componentele muzicii sînt pe cît de diferite, pe atît de ingenioase. O găsim fie „la suprafață", adică în ipostaza de „discant" al polifoniei, fie în voci interioare sau chiar în bas :



Dar aceste soluții nu sînt unice. Travaliul variațional include idioma în ipostazele cele mai neașteptate : de la simpla enunțare — la nivelul inițial sau prin transpoziție (așa cum s-a văzut) — pînă la ornamentarea, încadrarea în desene figurative, în suprapuneri acordice, ascunsă în diferite scări de esență modal-cromatică. În felul acesta, ea contribuie la închegarea unor anumite tipologii muzicale fundamentale care alcătuiesc întregul oratoriu. Examinînd discursul, se poate constata cu ușurință că el se reduce esențial la *trei entități* cu valoare arhetipală : *recitativul, melisma* și *coralul.* Momente de „coagulare" a unor grupări ritmico-melodice (de tipul „cîntec propriu-zis") sînt relativ puține la număr și se deduc, indubitabil, fie din starea inițială de recitativ, fie din îmbinarea acestuia cu melismele. Se poate afirma deci că recitativul dobîndește valoarea primordială, din care, apoi, va evolua și vor prinde contururi restul modalităților de conducere a partidelor corale sau orchestrale.

Atît celula inițială, cît și formațiunile melodice care se încheagă din necontenita ei variație, se afiliază la lumea modurilor — mai cu seamă cromatice, dar uneori și la cele diatonice. Scări cu diverse amplasări ale locului semitonurilor apar cînd și cînd, ca tot atîtea creșteri și dezvoltări „din treaptă în treaptă" a intervalelor inițial anunțate de figura primordială :

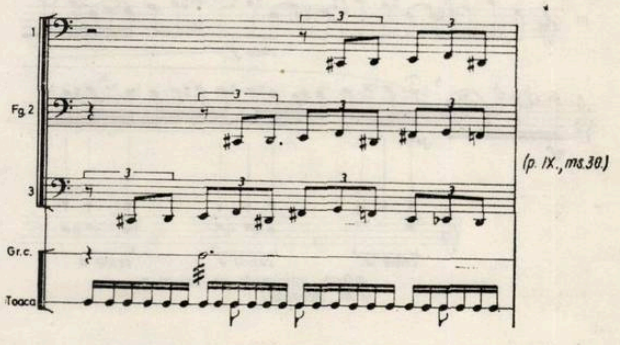


Exemplele enumerate sînt doar ipostaze tipice, primare, de *scară*. Ele pot fi tot atît de bine cuprinse şi în desene figurale, melisme sau, sub forma *tronsoanelor modale* în acordurile de coral. Cert, limbajul melodic este de o inepuizabilă bogăţie şi varietate, în care parametrul *ritm* (= succesiuni de durate) hotărăşte tipologia de recitativ sau melismă. Toate acestea îşi află o deplină justificare în nevoia de a reda cît mai fidel conţinutul dramatic sau liric al versurilor anonimilor poeţi populari. Astfel, firul muzical apare, dintru început, foarte „elastic" prin utilizarea largă a recitativului de baladă populară şi a melodicii de tip doinit — două ipostaze întrutotul caracteristice melosului popular autohton. Ele servesc pe deplin redarea imaginilor intens lirice şi tragice ale oratoriului. Sub aspectul conţinutului, acesta poate fi privit ca aducînd o sumă de atribute stilistice care au caracterizat lucrări anterioare ale lui Toduţă cum ar fi oratoriul-baladă *Mioriţa* sau *Simfonia a V-a*, alături de care se mai produc, neîndoios, şi alte implicaţii ale unor largi şi profunde sinteze. Experienţele anterioare ale compozitorului au dat aici un rod bogat, izbutind să construiască un edificiu sonor de o amploare şi măreţie ce sugerează arhitectura unei catedrale. Este, evident, un sanctuar laic, închinat acelei măreţe şi tragice figuri a istoriei neamului, care sintetizează în ea însăşi un destin, o soartă a maselor de iobagi din trecutul zbuciumat.

Firul dramatic al oratoriului *Pe urmele lui Horea*, după cum s-a arătat încă de la început, este ţesut din grupajul de poezii populare ce înlănţuie principalele momente ale vieţii eroului. Conform necesităţilor expresiei muzicale, compozitorul utilizează aportul fonic în sensul unor îmbinări expresive de mare sugestivitate. Asocierea dintre cor-orchestră-solişti se efectuează numai după necesităţile exprimării artistice, evitîndu-se orice „gest sonor" inutil, orice îmbinare adusă de dragul convenţionalului, al „manierei" de a compune oratorii. Este, neîndoielnic, un însemnat merit al compozitorului acela de a fi scris o muzică în gen vocal simfonic atît de profund afiliată gîndirii româneşti şi, în acelaşi timp, respectînd creator marile şi copleşitoarele exemple ale trecutului! Aşadar, o lucrare cert contemporană cu rădăcinile puternic înfipte în tradiţiile valoroase ale genului.

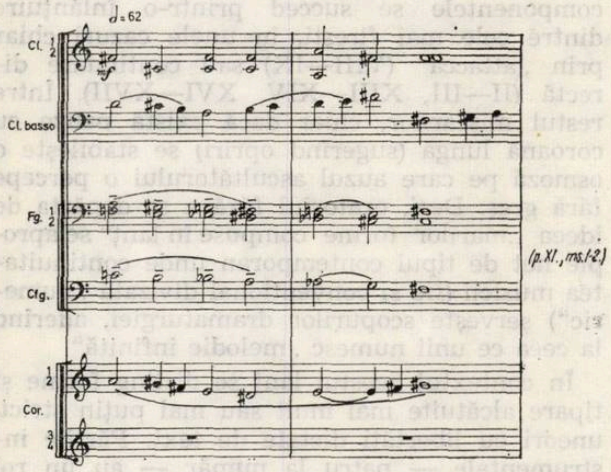
Privită în ansamblu, piesa se structurează în sensul unei *catene*, de 17 „numere" distincte, notate după cele mai stricte reguli ale oratoriilor clasice. La o examinare atentă însă, toate componentele se succed printr-o înlănţuire dintre cele mai fireşti, în unele cazuri chiar prin „attacca" (VIII—IX) sau continuare directă (II—III, XIII—XIV, XVI—XVII). Între restul mişcărilor, chiar dacă există pauze cu coroană lungă (sugerînd opriri) se stabileşte o osmoză pe care auzul ascultătorului o percepe fără greş. Deci, oratoriul fără a se depărta de ideea „marilor forme compuse în lanţ" se apropie net de tipul contemporan unde continuitatea muzicii (fie şi convenţional divizată „numeric") serveşte scopurilor dramaturgiei, aderînd la ceea ce unii numesc „melodie infinită".

În contextul acestui lanţ se disting forme şi tipare alcătuite mai mult sau mai puţin strict, uneori cu libertăţi dictate de text. Părţile instrumentale — patru la număr — au un rol de comentariu şi de sudură între cele vocale. Ele servesc aceeaşi idee de dramaturgie fiind ţesute în tipare adecvate expresiei lor specifice. Prima parte este o mişcare *cu rol de preludiu* orchestral, format pe baza desenelor de recitativ (predominante) dar avînd în sectorul median şi elemente figurative atît de specifice formei Aceasta, enunţînd principalele idiome muzicale care vor străbate oratoriul, se arcuieşte prin acumulare şi apoi pierdere treptată a densităţilor sonore. Una din cele mai interesante părţi instrumentale este a IX-a, clădită în spiritul unei fugi cu unele libertăţi dar care, în liniile ei esenţiale, menţine stările fundamentale care compun tipica ei arhitectură contrapunctică. Remarcăm şi aici grija deosebită pentru buna conducere a creşterilor şi gradaţiilor, efectuată prin intermediul orchestraţiei (foarte colorate) şi a unor *stretti* combinate cu percuţia :

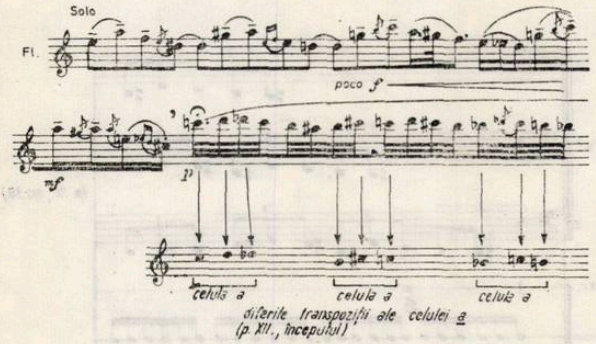


Întreaga mişcare sugerează un dramatism plin de agitaţie, prevestitor al viitoarei tragedii. Pe parcurs apar combinaţii polifonice dintre cele mai variate : îmbinări ale unor „blocuri" de stretti, polifonii ritmice, sinteze cu intonaţii de coral.

Partea a X-a descrie cu ajutorul corului doinit tot amarul lui Horea, al cărui fluier rămîne mut „agăţat de o ramură de copac". Dar drama întemniţării este prevestită şi mai sugestiv cu ajutorul unui scurt coral ce alcătuieşte partea a XI-a încredinţată orchestrei, în care rolul decisiv îi revine compartimentului suflătorilor :

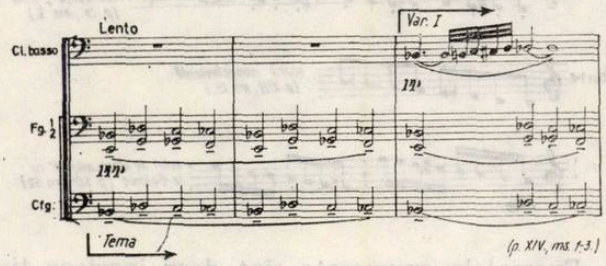


Totul sună ca o patetică prevestire a morţii care îl aşteaptă pe întemniţat şi pregăteşte, în acelaşi timp, mişcarea următoare a XII-a. Interesul pe care ea îl suscită în ansamblul părţilor oratoriului, rezidă — între altele — şi din *aulodiile* încredinţate flautului şi apoi clarinetului, care încadrează intonaţiile tînguitoare ale corului — prezent numai prin partida de sopran. Aceasta îmbină sunetele de înălţime determinată cu înălţimi indeterminate, cu vorbire şi alunecări ale vocii. Iată, deci, o paletă expresivă dintre cele mai bogate. Cît priveşte *aulodiile* amintite, ele includ în intonaţiile lor celula generatoare, aducînd, concomitent, o mare varietate ritmică rezultată din caracterul doinit al solo-urilor.

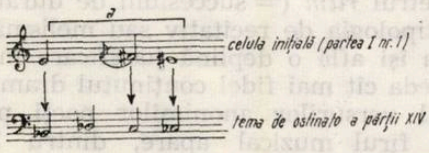


În totalitate, partea a XII-a dobîndeşte o articulare tripartită, tocmai datorită încadrării ei prin *aulodii* care se comportă asemenea unui *ritornel* variat al vechilor arii „da capo".

Ultima parte încredinţată numai orchestrei, a XIV-a, se aliniază procedeelor variaţionale tip ostinato cu unele libertăţi în construcţie. Este o mişcare lentă avînd iz de marş lugubru, întruchipînd drumul spre eşafod. Tema intonată de instrumentele de lemn grave este ea însăşi un coral, cu extensiune de două măsuri, peste care se suprapun melismele bas-clarinetului cu care „demarează" ciclul de variaţiuni :



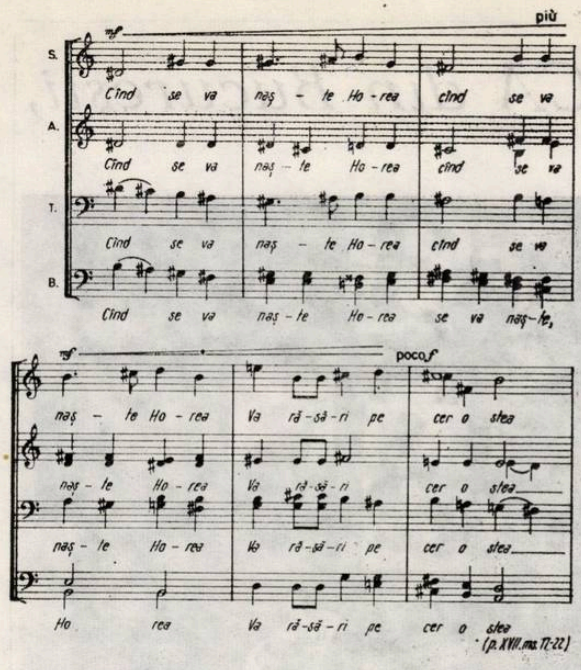
Se remarcă uşor faptul că ostinato-ul în mixturi include o variantă a celulei *a* modificată intervalic (avînd un sunet în plus).



Totul creşte gradat în amploare sonoră pînă la un punct de culminaţie, după care se instalează momentul final al unei reprize variate (Poco meno mosso, doimea = 50) prin adaosuri de noi culori timbrale. Întreaga formă, datorită libertăţilor dar şi prin procedee, se poate încadra atît în rîndul variaţiunilor pe coral, cît şi al coral-partitelor sau formelor de passacaglia cu posibilităţi polivalente de interpretare a tiparului.

De altfel, scriitura de coral nu mai este părăsită de compozitor, pînă la sfîrşitul oratoriului. Părţile ultime : XV, XVI, XVII readuc sporadic sau cu consecvenţă momente astfel concepute fie că partida corului este vorbită, monodică sau plurivocală, cu izoritmii caracteristice genului arătat. Apoteoza finală, în care adie o undă de prospeţime şi licăreşte zarea speranţelor viitoare (XVII) este concepută în acelaşi spirit (Vezi exemplul p. 15, stînga).

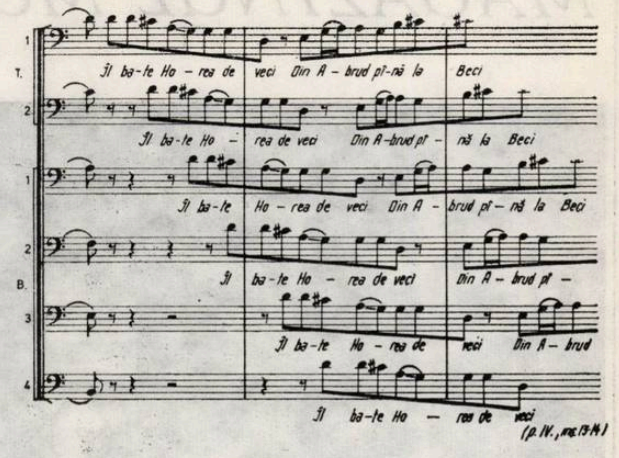
Se mai pot remarca, evident, şi succesiuni ritmice de marş, dar predomină, mai ales către sfîrşit, numai scriitura tip *coral*. Orchestra acompaniază atît prin dublări, cît şi prin procedee, mai mult sau mai puţin sporadice, de figuraţie a anumitor voci din ansamblu (cvasi coral figurat). Cu totul alta este situaţia în partea a VII-a, unde găsim, la fel, corul în plinătatea tuturor vocilor. Este un moment de „hăulit" asemenea unei chemări la luptă de pe un plai pe altul. Aici, orchestraţia devine de o



maximă economie, lăsînd libera desfășurare a ansamblului coral cu voci divizate din a căror îmbinare va rezulta un fel de vibrație continuă asemănătoare reverberațiilor ce se pierd în spațiu.

Cît privește restul mișcărilor : II (cor : sopran-alt), III (solo-bariton), IV (cor : tenor-bas), V (solo-tenor), VI (cor : tenor-bas), VIII (cor : tenor-bas), acestea sînt compuse mai ales pe baza principiului de recitativ, din care se dezvoltă, pe alocuri, scurte melisme iar între partidele orchestrei și ale soliștilor sau corului intervin anume relații heterofonice sau de polifonie imitativă plurivocală din care vor rezulta secțiuni percepute auditiv tot ca un „hăulit" sau ca o *masă sonoră* (partea a IV-a). (Vezi ex. dreapta.)

În ansamblu, mișcările amintite în rîndurile din urmă, dobîndesc tipologii „elastice", cvasi improvizatorice, sau se aliniază invențiunilor de factură liberă. Oricum, cele trei entități,



recitativul, melisma și *coralul* cunosc peste tot îmbinări ingenioase, pline de fantezie, unde întreține cu măiestrită îndemînare „celula mamă". Se obține, astfel, o unitate supraordonată a întregului, de o mare largheță formală, permanent cenzurată de rigoarea unei gîndiri componistice severe, perfect stăpîne pe tehnica scriiturii variaționale structural-ciclice.

Rod al unei munci de aproape trei ani, noul oratoriu al lui Sigismund Toduță se impune deopotrivă ca o sinteză și o apoteoză. Varietatea mijloacelor fonice, gradarea lor măiestrită, elaborarea unui „scenariu" unitar provenit din selecția judicioasă a surselor folclorice, toate comentează cu talent datele esențiale ale unui timp istoric de importanță simbolică. Mai mult ca oricînd în creația autorului, limbajul muzical și construirea discursului reușește pe deplin osmoza cu textul versurilor. Oratoriul *Pe urmele lui Horea* întrunind vasta experiență a unei bogate creații corale și vocal simfonice precum și alte implicații de superioară sinteză artistică cu ample semnificații, reprezintă, fără îndoială, o lucrare de excepție în ansamblul muzicii românești contemporane.

MAGAZINUL MUZICA din București,

Calea Victoriei nr. 41 vinde următoarele:

Tipărituri muzicale, discuri, instrumente muzicale, saxofoane, amplificatoare DELTA, coloane electronice, (difuzoare) de 12,5 wați, orgi electronice, aparate radio, televizoare, aparate foto, naiuri și piese de schimb pentru aparate foto, care se pot procura cu numerar și virament de către toate instituțiile și întreprinderile din țară.

Pe baza cererilor formulate în scrisori obișnuite de către cumpărători, tipăriturile muzicale se pot procura contra ramburs, direct la domiciliu.

De asemenea, se fac expertize pentru viori, piane, demonstrații practice privind modul de folosire la televizoare, magnetofoane și pick-upuri, totul gratuit.

Magazinul este deschis zilnic între orele 10—18.

Informații suplimentare la telefon: 15.60.88—15.86.96.

ACTUALITATEA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

● CENACLURI : luni, 19 ianuarie, *muzicologul Vasile Tomescu a prezentat în cadrul ciclului „Enesciana — o istorie a muzicii românești în emisiuni — concert“*, Epoca daco-romană — documente, legende, sinteze culturale ; *în aceeași zi, membrii cenaclului tinerilor muzicologi au analizat un fragment din schița monografică* George Stephănescu *de Carmen Stoianov, citit de autoare ;* luni, 5 martie — *cenaclu dedicat creației compozitoarelor noastre. Cu acest prilej au fost audiate — integral sau în fragmente — următoarele lucrări :* Concertul tinereții *(pentru pian) de Maya Badian, arie din opera* Domnița din depărtări *de Mansi Barberis, un lied din* Ponti Euxini Clepsydra *de Felicia Donceanu, liedul* Melancolie *pe versuri de Lucian Blaga de Hilda Jerea,* Vocabular I *de Myriam Marbe, poemul coregrafic* Bătălia cu facle *de Irina Odăgescu,* Impovizație pentru violă și pian *de Doina Nemțeanu Rotaru, cvartetul* Craiul munților *de Carmen Petra Basacopol,* Simfonia a II-a „Imnuri“ *de Liana Șaptefrați și* Zaruri *de Cornelia Tăutu. Programul a fost prezentat de compozitorul Pascal Bentoiu ;* luni, 12 martie — *Audiție de muzică contemporană din R. P. Ungară cu un program alcătuit din lucrări de Szabo Ferenc* — „Invincibilul“ *din suita pentru orchestră* Ludas Matyi ; *Kadosa Pál* — Trei lieduri : Iarnă, Baladă, *și* În brațele tale *pe versuri de Radnóti Miklós ; Soproni Joséf* — Eklypsis, *pentru orchestră ; Kocsár Miklos* — Repliche per flauto e zimbalo ungherese ; *Papp Lajos* — Dialogo per pianoforte e orchestra ; *Bulassa Sandor* — Xenia *(nonet) ; Bazay Attila* — Intervalli ; *Petrovics Emil* — Cassazione, *cvintet de suflători.*

„CÎNTAREA ROMÂNIEI“ — *La Universitatea din Craiova, compozitorul Doru Popovici a vorbit despre programatismul muzical de-a lungul secolelor. Prelegerea sa face parte din ciclul* Marile epoci creatoare *inițiat de Uniunea compozitorilor în colaborare cu Universitatea din Craiova în cadrul festivalului național „Cîntarea României“, în dorința de a face cît mai cunoscute studenților craioveni valorile muzicii românești și universale. Pentru reușita acestei acțiuni, pe lîngă aportul conferențiarilor — compozitori și muzicologi de prestigiu — Uniunea compozitorilor a oferit Universității din Craiova o colecție de partituri, discuri și cărți de muzicologie ce se află la îndemîna tineretului interesat să-și lărgească orizontul cunoștințelor muzicale. Într-o scrisoare adresată Uniunii compozitorilor, Conducerea Universității din Craiova exprimă aprecierea deosebită pentru această inițiativă.* ● *Compozitorii Marcel Dragomir, Mișu Iancu, Dan Bălan, Aurel Giroveanu, Dan Ștefănică, Gelu Solomonescu, George Grigoriu, Noru Demetriad, au făcut parte din jurii de muzică ușoară în faza de sector a festivalului „Cîntarea României“ la case de cultură și cluburi.* ● *Comitetul Sectorului I U.T.C. a invitat pentru a face pate în juriu la Concursul formațiilor corale camerale și soliști vocali pe Vasile Timiș și Vinicius Grefiens iar pentru muzica ușoară și folk pe Radu Șerban și Camelia Dăscălescu.* ● *Lucrări prezentate la Birourile de secție. Muzică simfonică :* Divertisment pentru orchestră de coarde *de Nicolae Beloiu ;* Concert pentru vioară și orchestră *de Dumitru Bughici ;* Simfonia a X-a *de Wilhelm Berger ;* Natură moartă cu instrumente și compozitori *de Costin Cazaban ;* Suita pentru flaut și pian, Scherzo pentru orchestră de cameră *și* Trei piese fantezie *pentru ansamblu cameral de Jodal Gabor ;* Homage to B and B *de Szabo Csaba ;* Nebănuitele trepte *de Adrian Iorgulescu ;* Patru dimensiuni în timp V *și* Curcubee pentru clarinet și ansamblu cameral *de Octavian Nemescu ;* Concert pentru clavecin și opt instrumente *de Myriam Marbe ;* Convergențe *de Horia Rațiu ;* Dialoguri pentru flaut și pian *de Astrid Tufescu Gionea ;* Simfonia a II-a „Imnuri“ *de Liana Șaptefrați ;* Rezonanțe '45 *de Hans Peter Türk. Muzică corală : Poem coral pe versuri de Ion Rahoveanu de Liviu Comes ; cantata* Locul acesta pe lume *pe versuri de Eugen Frunză de Laurențiu Profeta ; Musical :* Orașul tinereții *de Edmond Deda — libret de Alecu Popovici și George Mihalache. Creație didactică și cîntece pentru copii :* 60 de solfegii modulante *vol. II de Ion Dumitrescu ;* Cîntece și jocuri muzicale pentru grădinița de copii — *sub îngrijirea Anei Motora-Ionescu.* ● *Activitatea în filiale și cenacluri :* CLUJ-NAPOCA : *În ziua de 5 martie a avut loc o masă rotundă cu tema* Rolul personalității în tradiția și contemporaneitatea școlii și culturii noastre muzicale *la care au participat ca*

referenți Andrei Benkö, Michaela Caranica-Fulea, Mircea Benjamin și Romeo Ghircoiașiu; 12 martie — cenaclu dedicat creației lui Vasile Herman. Au fost audiate cu acest prilej cantata Mihai Viteazul *pe versuri de Ion Alexandru și trei lieduri pe versuri de I. Pop, în prezentarea compozitorului.* ● IAȘI: *Cîntecul revoluționar patriotic — mijloc puternic de înrîurire asupra conștiinței politice și cetățenești a maselor oamenilor muncii — a constituit tema dezbaterilor din cadrul cenaclului de vineri 16 martie. A urmat un concert coral cu un program alcătuit din 14 lucrări dedicate celui de al 12-lea Congres al P.C.R.* ● TIMIȘOARA: *În ziua de 26 februarie a avut loc prezentarea operei* Piatră de hotar *de Remus Georgescu; 5 martie — Isolda Erdely a prezentat* Simfonia a II-a „Imnuri" *de Liana Șaptefrați, în cadrul temei generale* Contribuții feminine în creația muzicală românească. ● TG. MUREȘ. *Cenacle de creație cu public: În ziua de 13 februarie, Sala mică a Palatului Culturii a găzduit un concert coral Iosif Birtalan; 13 martie — concert cameral. În program:* 4 lieduri *de J. Tozner,* 4 piese pentru două piane *de N. Chilf, ciclul pentru violoncel și pian de Kozma Geza,* Homage to B and B *de Szabo Csaba și Duo pentru vioară și violoncel de Tiberiu Fatyol.* ● CRAIOVA. *În cadrul cenaclului din 24 februarie, compozitorii Dumitru Botez și Vinicius Grefiens au vorbit despre melodie, armonie și formă în muzica corală actuală. În ceea ce privește sprijinirea mișcării artistice de amatori, membrii cenaclului craiovean în frunte cu D. Botez și V. Grefiens au audiat corul Căminului cultural din Dăbuleni-Dolj, dirijat de Titu Păsculescu.*

● *Noi materiale de orchestră la Biblioteca de împrumut a Uniunii compozitorilor:* Tablouri coregrafice *de Dumitru Bughici,* Variațiuni pentru pian și orchestră *de Mircea Chiriac,* Patru dimensiuni în timp — V *de Octavian Nemescu,* Simfonia a II-a „Imnuri" *de Liana Șaptefrați,* Simfonia a III-a *de Anatol Vieru, oratoriul* Pe urmele lui Horea *de Sigismund Toduță,* Piesă simfonică *de Myriam Marbe,* Răsărit de soare — *cantată pentru bas solo, cor mixt și orchestră pe versuri de Petre Codreanu, de Sergiu Sarchizov,* Pajurei cu două capete — *cantată pentru cor mixt și orchestră pe versuri de Octavian Goga, de Alexandru Velehorschi.*

AGENDĂ

ANIVERSĂRI

Cu prilejul împlinirii vîrstei de 70 de ani, compozitorului Matei Socor i-a fost conferit prin Decret Prezidențial Ordinul „Steaua Republicii Socialiste România", clasa I, pentru activitate îndelungată în mișcarea muncitorească și contribuția adusă la înfăptuirea politicii partidului și statului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate în patria noastră.

Lucrări românești

Filarmonica „George Enescu": Colo sus pe Bistrița — *de Dumitru Bughici — dirijor Silva Pereira (1, 2 martie);* Concert pentru suflători și percuție *de Sigismund Toduță,* Mișcare simfonică *de Liviu Glodeanu — dirijor Mircea Basarab (8, 9 martie);* Sonata pentru orgă și orchestră de coarde *de Zeno Vancea, dirijor Horia Andreescu (15, 16 martie).* ● *Orchestra simfonică a Radioteleviziunii:* Convergențe *de Horia Rațiu primă audiție),* Incantație II *pentru orchestră de Vlad Opran (primă audiție) — dirijor Liviu Ionescu (15 februarie);* Ethos *de Adrian Pop (22 februarie);* Simfonia a III-a *de Anatol Vieru (primă audiție absolută) — dirijor Ludovic Baci (1 martie);* Patru dimensiuni în timp *de Octavian Nemescu (primă audiție) — dirijor Cristian Brâncuși (15 martie).* ● *Filarmonica din Arad:* Suita pentru cor de copii, suflători și percuție *de Liviu Glodeanu — dirijor Victor Golescu (18 februarie);* Amurg de toamnă *de Alfred Alessandrescu — dirijor Victor Golescu (26 februarie);* Prolog simfonic *de Zeno Vancea — dirijor Răzvan Cernat (4, 5 martie);* Uvertura „Olteanca" *de Eduard Caudella — dirijor Victor Golescu (8 martie);* Trei dansuri românești *de Theodor Rogalski — dirijor Victor Golescu (11, 12 martie); cantata* Sus stema partidului *de Cornel Țăranu — dirijor Eliodor Rău (18, 19 martie).* ● *Filarmonica din Bacău:* Rezonanțe *de Viorel Munteanu — dirijor Ovidiu Bălan (16 februarie),* Poem liric *de Mircea Basarab — dirijor Henrik Selbyng (2 martie);* Concertul pentru pian și orchestră *de Paul Constantinescu — solist Mircea Dan Răducanu, dirijor Horia Andreescu (9 martie).* ● *Filarmonica „George Dima" din Brașov:* Simfonia „1907" *de Dumitru Bughici — dirijor Radu Chișu (19 februarie);* Triptic simfonic *de Dimitrie Cuclin — dirijor Aurel Niculescu (12 martie).* ● *Filarmonica din Cluj-Napoca:* Joc din Oaș *de Paul Constantinescu (18 februarie) — în colaborare cu Liceul de muzică;* Suita a II-a *de Dariu Pop — dirijor Cristian Mandeal (19, 20 februarie, în deplasare la Deva și Hunedoara);* Dintre sute de catarge *de Wilhelm Berger — dirijor Mircea Cristescu (24 februarie);* Divertisment pentru orchestră de coarde *de Sigismund Toduță — dirijor Ervin Acel (10 martie);* Tarantela *de Marțian Negrea — dirijor Ervin Acel (12, 13 martie în deplasare la Deva și Hunedoara).* ● *Filarmonica „Moldova" din Iași:* Triptic simfonic *de Dimitrie Cuclin — dirijor Aurel Niculescu (23 februarie);* Rapsodia I *de George Enescu,* Concert pentru vioară și orchestră *de Dumitru Bughici;* Hora Staccatto *de Grigoraș Dinicu — dirijor Gheorghe Vintilă (24 februarie).* ● *Filarmonica din Oradea:* Postludiu la moartea lui Avram Iancu *de Vasile Herman — dirijor Ervin Acel (19 februarie);* Cînd strugurii se coc *de Mihail Jora — dirijor Teodor Costin (26 februarie);* Exorcism pentru flaut și orchestră de coarde — *compozitor și dirijor Remus Georgescu (5 martie);* Patru poeme pentru orchestră *de Mihai Moldovan — dirijor Emil Simon (12 martie);* Suita a V-a pentru orchestră de coarde *de Ludovic Feldman — dirijor Ion Baciu (19 martie).* ● *Filarmonica din Ploiești:* Rapsodia I *de George Enescu — dirijor Horia Andreescu (17 februarie, concert educativ);* Ison I *de Ștefan Niculescu — dirijor Horia Andreescu (18 februarie, concert educativ);* Variațiuni libere pe o temă bizantină *de Paul Constantinescu — dirijor Guido Lopez Gavilan (6 martie);* Divertisment rustic *de Sabin Drăgoi — dirijor A. Boniș (13 martie).* ● *Filarmonica din Sibiu:* Rapsodia română *de Ștan Golestan — dirijor Grigore Iosub (20 februarie);* Rezonanțe *de Hans Peter Türk (primă audiție) — dirijor Petre Sbîrcea (27 februarie);* Suita „Mihai Viteazul" *de Tiberiu Olah — dirijor Paul Popescu (6 martie).* ● *Filarmonica „Banatul" din Timișoara:* Simfonia a IV-a *de Doru Popovici — dirijor Nicolae Boboc (24, 25 februarie);* Suita „Mihai Viteazul" *de Tiberiu Olah — dirijor Remus Georgescu (10—11 februarie);* Reportaje *de Theodor Drăgulescu — dirijor Remus Georgescu (17, 18 februarie).* ● *Filarmonica din Tg. Mureș:* Acteon *de Alfred Alessandrescu — dirijor Szalman Lorant (18, 19 februarie);* Sinfonia cantabile *de Theodor Grigoriu — dirijor Remus Georgescu (25, 26 februarie);* Reportaje *de Theodor Drăgulescu — dirijor Cristian Mandeal (1 martie);* Terra Daciae *de Mircea Chiriac — dirijor Anghel Surev (11, 12 martie).*

discuri

Noi apariții pe luna martie 1979: MUZICĂ DE CAMERĂ: G. Fr. Händel — *Integrala sonatelor pentru flaut și bas continuu.* Formația „Collegium Musicum Academicum" din Cluj-Napoca: Gavril Costea — flaut, Ecaterina Botár — clavecin, Ilse L. Herbert — viola da gamba. MUZICĂ DE OPERĂ ȘI OPERETĂ: Pagini lirice inspirate din lupta pentru independență — Selecțiuni din opere și operete de Cornel Trăilescu *(Dragoste și jertfă),* George Grigoriu *(Eternele iubiri),* Florin Comișel *(Adîncile iubiri),* Teodor Bratu *(Vremuri de vitejie);* soliști: Gheorghe Crăsnaru, Corneliu Fînățeanu, Vasile Martinoiu, Cleopatra Melidoneanu, Dorin Teodorescu, Dan Zancu, Florin Farcaș etc. MUZICĂ CORALĂ: Eusebie Mandicevschi, Gavriil Musicescu — *Piese corale.* Corul Conservatorului „Ciprian Porumbescu", dirijor Armand Ghedoian, Formații corale dirijate de Carol Litvin și Ion Pavalache. MUZICĂ POPULARĂ ROMÂNEASCĂ: Elena Lefescu-Breazu — voce; Formația „Tulnicele Ianculuí"; Livia Ilcău — voce; Maria Udrică — voce — „Măi neicuță Ionele"; Seria „Întîlnire cu România" — Muntenia II (Obiceiuri), Orchestra Paraschiv Oprea — soliști: Irina Loghin, Benone Sinulescu, Maria Ciobanu, Amza Pellea; Seria „Virtuozi ai instrumentelor populare românești" — Damian Luca — nai (II); Seria „Nunta la români", nr. 3. Bihor — Ansamblul „Crișana" — Oradea — Dirijor: Gheorghe Rada; MUZICĂ POPULARĂ MAGHIARĂ: *Este vagyon a faluba* (Seara în sat) — Orchestra ansamblului „Mureșul" — Tg. Mureș — Dirijor: Hencz József — soliști: Baloghi Dénes, Szellyes Sándor, Kerestély László, Toth Erzsébet; MUZICĂ UȘOARĂ: Formația „Semnal M" — Cluj-Napoca — Voce: Ștefan Boldijar și Iuliu Merca; Formația „Savoy": *Lied cu fluturi;* Mircea Vintilă: *Crezul meu.* Casete înregistrate: Blasmusik — Muzică germană pentru fanfară — Orchestra „Karpaten-Show". Dirijor: Ștefan Bretz; Toni Iordache — țambal.

conservatoare

CONSERVATORUL „C. PORUMBESCU" din BUCUREȘTI. Sala „George Enescu" a găzduit în această perioadă numeroase manifestări, printre care recitalul violonistei Cornelia Bronzetti consacrat sonatelor pentru vioară solo de Ysaye (24 februarie), concertul simfonic dirijat de Aurel Niculescu — în program: Cuclin, Schubert, Beethoven, Ceaikovski, solistă pianista Irina Retegan (10 martie) și Seara de lied românesc, cu un bogat program susținut de sopranele Luminița Teleabă, Doina Nicoară și Daniela Vlădescu. (20 februarie). În cadrul „Serilor muzicale" și-au dat concursul violoniștii Ladislau Horvath, Gabriel Dinca, Emilian Ciobota, Victor Ardeleanu; pianiștii Hörtesi, Andrei Vieru, Mihai Constantinescu; violoncelиștii Viorica Borviz și Jean Simiz, soprana Laura Niculescu, mezzosoprana Adriana Alexandru și trompetistul Walter Skarba. În ziua de 6 martie Conservatorul a organizat, în colaborare cu Liceul de artă „G. Enescu" și cu un grup de actori de la Teatrul „Lucia Sturza Bulandra", un program cultural artistic la Cercul de prieteni ai muzicii de la fabrica Tricodava.

CONSERVATORUL „GH. DIMA" DIN CLUJ-NAPOCA. Recitaluri: Lucia Crăiță (pian) — program Chopin (22 februarie); Andrei Agoston (vioară), Nina Panieva (vioară) — Integrala sonatelor de Mozart, ciclul II (25 februarie); Andrei Maxim (pian) — program Liszt (27 februarie); Horia Fulea (vioară), Ilse L. Herbert (viola da gamba), Ileana Janky — program Veracini (15 martie); Gh. Roșu (voce), Suzana Pentek (pian) — Călătorie de iarnă de Schubert. ● CÎNTAREA ROMÂNIEI. Uniunea Asociațiilor Studenților Comuniști din centrul universitar Cluj-Napoca a organizat în cadrul festivalului național „Cîntarea României", între 1 și 5 martie, Festivalul muzicii de cameră la care au participat cvartetul „Philarmonia" al Filarmonicii de Stat din Arad, corul de cameră al casei de cultură a studenților din Cluj-Napoca — dirijor Gelu Furdui, orchestra de cameră „Intermezzo" — dirijor Radu Ciornei, studenți și cadre didactice de la Conservatorul „Gh. Dima", cadre didactice de la Liceul de artă din Cluj-Napoca. ● CONSERVATORUL „GEORGE ENESCU" din IAȘI. Recitaluri la sala Studio: Eugenia Cotae (pian) cu un program alcătuit din lucrări de Bach, Beethoven, Chopin, Brahms, Olah. (20 februarie); Medalion Beethoven — sonate pentru pian în interpretarea Melaniei Botocan (27 februarie). La Muzeul politehnic Iași, Adriana Severin, solistă a Operei din Iași și pianista Paula Bălan, lector la Conservator au oferit un program conținînd lucrări de Beethoven, Rimski-Korsakov, Chopin, Schumann, Enescu în cadrul serii muzeale intitulate „Lucrări celebre închinate femeii" (27 februarie); La sala de festivități a Liceului „Mihail Sadoveanu", concertele lecție oferite de studenți (12 și 26 februarie) au avut ca temă Elementele limbajului muzical, temă prezentată de lector Paula Bălan; Clarinetistul Sorin Jugănaru, acompaniat la pian de Elena Farcaș și violoncelistul Alexandru Moroșanu împreună cu Tatiana Moroșanu au susținut recitaluri la Muzeul „M. Kogălniceanu" (22 și respectiv 28 februarie).

prezențe românești peste hotare

(martie 1979)

R. P. BULGARIA

Mihaela Atanasiu — coregraf — Teatrul de operetă din Sofia pentru spectacolul cu *Oklahoma*

R. S. CEHOSLOVACIA

Gh. Crăsnaru, bas — Olomouc
Ștefan Korody, clarinetist — Kosice
Emilia Petrescu, soprană — Praga

ELVEȚIA

Maria Nistor Slătinaru, soprană — Basel *(Tosca, Fidelio)*

FRANȚA

Ludovic Spiess, tenor — Toulouse, Teatrul „Capitol" (Salomé)
Iosif Conta, dirijor — Paris, Asociația „Pasdeloup"

R. D. GERMANĂ

Emil Gherman, tenor — Berlin, Opera comică
Emil Iurașcu, bariton
Vasile Martinoiu, bariton — Leipzig
Silvia Voinea, soprană — Berlin — Opera comică *(Călătorie în lună)*
Petre Sbârcea, dirijor — Suhl

R. F. GERMANIA

Martha Kessler, mezzosoprană — Darmstadt
Musica Viva — Turneu cu *Povestea soldatului* de Stravinski și *Pierrot Lunaire* de Schönberg

R. S. F. JUGOSLAVIA
Martha Kessler, mezzosoprană
Cornel Trăilescu, dirijor — Opera din Belgrad

R. P. POLONĂ

Ovidiu Bălan, dirijor — Filarmonica din Opole
Nicolae Boboc, dirijor — Filarmonica din Kielca
Gabor Kiss, dirijor — Filarmonica din Lublin
Eugenia Moldoveanu, soprană — Opera din Varșovia *(Traviata)*
Cornel Trăilescu, dirijor — Teatrul Mare din Varșovia

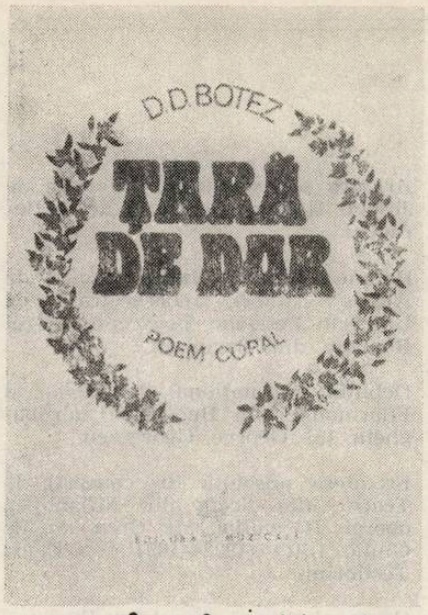
STATELE UNITE ALE AMERICII

Ilarion Ionescu-Galați — New York — Queens Symphony Orchestra

*
* *

Muzicologul George Sbârcea a ținut, în cursul lunii decembrie 1978, o serie de conferințe la cîteva universități și conservatoare de muzică de pe coasta de est a Statelor Unite ale Americii. Ilustrate cu exemple muzicale și diapozitive, conferințele — intitulate „Orfeu s-a născut în România" și „Folclorul în muzica lui George Enescu" — s-au bucurat de o largă audiență la universitățile Tulane și Xavier din New Orleans, la Universitatea Harvard din Cambridge-Boston, la Universitatea Philadelphia și la Manhattan School of Music din New York. Urmate de discuții cu auditorii, expunerile lui George Sbârcea au urmărit să dea o imagine convingătoare despre muzica populară și cultă românească de azi.

În marele auditoriu al Universității New York a avut loc, la 11 decembrie 1978, un simpozion George Enescu la care a participat și Stella Roman, fostă prim-solistă a Operei Metropolitan. George Sbârcea a făcut o comunicare cu titlul „Umanismul lui George Enescu".



noi tipărituri

la Editura Muzicală:

MUZICĂ CORALĂ:

Dumitru D. Botez
Țară de dor — poem coral
Nicolae Lungu
Suita corală nr. 3 de cîntece populare de la românii din Macedonia

REPERTORIU INSTRUMENTAL:

1. piese pentru pian de compozitori români

Tudor Ciortea — *Joc bărbătesc*
Nicolae Coman — *Piesă pentru pian*
Dan Constantinescu — *Scherzo pentru pian*
Adrian Iorgulescu — *4 Inscripții sonore*
Irina Odăgescu-Țuțuianu — *Toccata*
Constantin Simionescu — *3 colinde*
Horia Șurianu — *Patru piese pentru pian*
Anatol Vieru — *Sonata pentru pian*
Dan Voiculescu — *Sonanțe*

Ediție îngrijită de Lavinia Tomulescu-Coman și Nicolae Coman

2. Piese pentru vioară și pian de compozitori români

Dumitru Bughici — *Triptic, op. 19*
Ludovic Feldman — *4 contraste*
Liviu Glodeanu — *Sonatina, op. 16*
Myriam Marbe — *Ecoul unui omagiu*
Mihai Moldovan — *Sonatina*
Paul Rogojină — *Poem*

Ediție îngrijită de Liviu Glodeanu

MUZICOLOGIE:

Studii de muzicologie vol. XIV
Valori și tendințe în muzica românească contemporană
Coordonator științific:
Carmen Antoaneta Stoianov

★

La editura Facla a apărut: *De la cîntecul zaverei la Imnurile unității naționale* de Viorel Cosma.

calendar muzical

1 aprilie 1959 — Premiera operetei *Lăsaţi-mă să cînt* de Gherase Dendrino pe scena lirică din Belgrad.

2 aprilie 1923 — Cvartetul de coarde Arnold Rosé a interpretat în sala Ateneului Român din Bucureşti *Cvartetul de coarde în mi bemol major,* op. 22, nr. 1 de George Enescu, manuscrisul autograf fiind depus la Biblioteca naţională din Viena.

3 aprilie 1883 — Orchestra *Societăţii Filarmonica Română* din Bucureşti, sub conducerea lui Eduard Wachmann, a interpretat în primă audiţie uvertura la opera *Parsifal* de Richard Wagner.

4 aprilie 1876 — Cvartetul vocal feminin suedez a susţinut la Timişoara primul concert extraordinar de muzică suedeză.

5 aprilie 1865 — Prima audiţie a *Simfoniei a VI-a „Pastorala"* de Beethoven la Sibiu.

6 aprilie 1926 — Concertul de autor al compozitorului Mihail Andreescu-Skeletti în Bucureşti.

7 aprilie 1908 — Trupa lirică italiană Castellano a prezentat la Bucureşti opera *Madame Butterfly* de Puccini.

8 aprilie 1904 — Premiera absolută a operei *Marioara* de Iosif Paschill pe scena Teatrului Liric din Bucureşti.

9 aprilie 1960 — Filarmonica „George Enescu" din Bucureşti, sub bagheta dirijorului H. Selbing, a prezentat în primă audiţie *Suita pe teme populare româneşti* de Jean Absil.

10 aprilie 1894 — *Societatea Filarmonica Română* din Bucureşti şi-a sărbătorit cel de-al 100-lea concert simfonic.

11 aprilie 1899 — Violonistul francez Henri Marteau a prezentat în primă audiţie la Bucureşti *Concertul pentru vioară şi orchestră nr. 3* de Camille Saint-Saëns cu orchestra *Societăţii Filarmonica Română.*

12 aprilie 1956 — Premiera absolută a operei *Ion Vodă cel Cumplit* de Gheorghe Dumitrescu pe scena Operei Române din Bucureşti.

13 aprilie 1888 — Premiera absolută a operetei *Fata aerului măritată* de Dimitrie Şt. Raşianu pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti.

14 aprilie 1849 — Prima audiţie a oratoriului *Stabat Mater* de Rossini pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti.

15 aprilie 1845 — S-a reprezentat în Iaşi melodrama în 3 acte „cu mari privelişti şi tablouri, trasă din cronicarii ţării" *Armura sau soldatul moldovean* de Joseph Herfner pe libret de A. Barageni.

16 aprilie 1927 — Premiera operei *Nunta tragică* de Alexis Catargi, reorchestrată de Umberto Pessione, pe scena Operei Române din Bucureşti.

17 aprilie 1922 — Debutul internaţional, la Atena, al Filarmonicii dn Bucureşti, sub bagheta lui George Georgescu.

18 aprilie 1882 — Premiera absolută (în concert), la *Teatro alla Scala* din Milano, a operei *Il violino di Cremona* de Giulio Litta (1822—1891), cu Elena Teodorini.

19 aprilie 1906 — Compania lirică *Niculescu-Buzău — Leonard* a prezentat la Turnu-Măgurele opereta *Moştenitorii veseli* de Carl Weinberger.

20 aprilie 1946 — Recital de sonate la Moscova cu George Enescu, David Oistrah şi Lev Oborin.

21 aprilie 1928 — Prima audiţie la Paris a *Sonatei pentru pian şi vioară nr. 3 „în caracter popular românesc", în la minor,* op. 25 de George Enescu.

22 aprilie 1866 — Debutul Orchestrei simfonice din Bucureşti, viitoarea *Societate Filarmonica Română,* sub conducerea lui Eduard Wachmann.

23 aprilie 1838 — Prima audiţie absolută la Iaşi a pastoralei *Intre văile înflorite* de Elena Asachi.

24 aprilie 1926 — Premiera operei *Salomeea* de Richard Strauss, sub conducerea lui George Georgescu, la Opera Română din Bucureşti.

25 aprilie 1926 — Recitalul fraţilor Mihail, Constantin şi Teodor T. Burada la Iaşi.

26 aprilie 1878 — Premiera melodramei *Coarda simţitoare (La corde sensible* de L. Thiboust), muzica de George Ştephănescu, pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, spectacol susţinut de trupa Mihail Pascali.

27 aprilie 1931 — George Enescu a terminat de orchestrat opera *Oedip* la Teţcani (jud. Bacău).

28 aprilie 1860 — Orchestra trupei franceze Victor Delmary din Iaşi a interpretat în primă audiţie *Uvertura românească* de Gh. Burada.

29 aprilie 1868 — S-a fondat *Societatea Filarmonica Română* din Bucureşti.

30 aprilie 1877 — Recitalul violonistului polonez Henryk Wieniavski la Timişoara, la pian Willy Deutsch.

Eugen VICOS

filatelie muzicală

Instrumentele muzicale — şi în mod special cele populare — au fost adesea reprezentate pe mărcile poştale din întreaga lume. Să ne reamintim, de pildă, că primele emisiuni româneşti (capul de bour) poartă în conţinutul lor grafic — este adevărat, doar ca element auxiliar, decorativ — cornul poştal, fapt ce ne îndreptăţeşte să includem şi aceste mărci — extrem de rare şi valoroase — în tematica „muzica în filatelie". De altfel, acest corn poştal a fost mult utilizat — ca simbol al poştei — pe numeroase mărci, pe ştampile de poştă etc. Mai recent, instrumentele muzicale au constituit ele însele subiectul principal al graficii unor serii de mărci.

Iată, de exemplu, emisiunea de şase mărci scoasă de Poşta Română în anul 1961 (20 septembrie), intitulată „Instrumente muzicale din folclorul românesc", inserată în „Catalogul mărcilor poştale româneşti (1974)" la nr. 2097—2102. Desenele au fost executate de Aida Tasgian, fiind imprimate — după sistemul Lambert al policromici — pe hîrtie cretată, fără filigram, dantelată (tiraj, 3.500.000 serii).

Aşa cum se vede, desenele reprezintă şase instrumente muzicale populare dintre cele mai caracteristice: naiul (10 B), tulnicul (20 B), fluierul (40 B), cobza (55 B), cimpoiul (60 B), ţambalul (1 L). Fiecare instrument este surprins în timpul utilizării lui de către interpreţi îmbrăcaţi în costume naţionale româneşti.

Întrucît mai sînt încă multe alte instrumente muzicale populare româneşti, sugerăm emiterea unor noi serii de mărci poştale pe care să fie imprimate aceste instrumente, în toată diversitatea lor. Atît pentru sugestii tematice, cît şi pentru cunoaşterea specificului şi posibilităţilor de culoare şi tehnice ale acestor instrumente, recomandăm consultarea lucrării: „Instrumentele muzicale ale poporului român" de Tiberiu Alexandru (Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956).

Cît priveşte denumirea corectă a acestor emisiuni, sugerăm formularea următoare: „instrumente muzicale ale poporului român" (deci formularea din titlul cărţii lui Tiberiu Alexandru).

Titus MOISESCU

Concertele simfonice ale Filarmonicii „George Enescu"

MIRCEA CRISTESCU : „MATTHÄUS — PASSION" DE BACH

Deși reluată la numai doi ani de la precedenta execuție sub aceeași conducere a lui Mircea Cristescu și cu aproape același grup de soliști vocali și instrumentali, capodopera vocal-simfonică a lui Johann Sebastian Bach a prilejuit apariția unor elemente noi, care comportă o consemnare specială.

În primul rînd, Mircea Cristescu a rupt cu această ocazie tradiția, potrivit căreia interpretarea oratoriului implică omiterea unora din cele 78 de numere componente, considerate a nu contribui la desfășurarea continuă a acțiunii dramatice și a prelungi totodată peste măsură durata concertului. Audiția integrală a lucrării s-a extins, într-adevăr, la aproape patru ore, dar cîte nestemate muzicale nu ne-au fost astfel revelate pentru întîia oară !

Nouă a fost și concepția care a stat la baza manierei de interpretare a corului. Dacă, la execuția de acum doi ani, am resimțit absența dramatismului în momentele corale, dominate atunci de o tentă generală mai degrabă lirică, de această dată Vasile Pântea a impregnat celor două formații vocale cerute de partitură o binevenită diversitate expresivă, de la seninătatea corului introductiv, întreruptă de interogațiile viguroase ale corului II, la intervențiile tunătoare din finalul părții I *(Sind Blitze, sind Donner),* la replicile dramatice din nr. 54 *(Barrabam !)* sau la sublimul cor „a cappella" în pianissimo de la nr. 72 *(Wenn ich einmal soll scheiden).*

În distribuția solistică a intervenit, ca o noutate, divizarea în două a partidei de bas, susținută integral în 1977 de către Gheorghe Crăsnaru, dar atribuită acum unui cuplu de cîntăreți : Mircea Moisa (Isus) și Gheorghe Crăsnaru (ariile). În felul acesta, dificultățile considerabile ale unei partide de mare amploare au putut fi mai ușor depășite, deși Mircea Moisa — posesor al unui glas frumos timbrat și bun cunoscător al elementelor stilistice necesare — nu a valorificat diversitatea expresivă impusă de rolul său, ceea ce a conferit interpretării sale o oarecare monotonie. Foarte bine a fost Gheorghe Crăsnaru în arii, mai ales în nr. 66 *(Komm süsses Kreuz),* unde glasul său generos s-a îngemănat cu sunetul baritonal al violei da gamba, admirabil susținută de Robert Dumitrescu. În continuare, s-au situat la nivelul unor înalte exigențe Emilia Petrescu (mai cu seamă în aria nr. 58, *Aus Liebe)* și Martha Kessler (emoționantă în aria nr. 47, *Erbarme Dich,* una din cele mai inspirate pagini ale oratoriului, realizată cu concursul lui Varujan Cozighian, într-o precis gradată parcurgere a figurațiilor soloului de vioară). Grupul de soliști vocali, din care a făcut parte, în scurte intervenții, și basul Pompei Hărășteanu, a fost dominat de tenorul Valentin Teodorian, impresionant în rolul Evanghelistului, conceput nu ca un comentator obiectiv, ci ca un participant activ la evenimentele dramatice, pe care le-a relatat folosind o infinitate de nuanțe.

În afara soliștilor instrumentiști mai înainte amintiți, s-au mai distins, prin contribuția lor la diferitele arii, flautiștii Frîncu și Macovei, oboistul Mihai Elena, violonistul George Nicolescu, cuplul Onofrei—Betea la corn englez, precum și grupul de bas continuu format din Ungureanu — violoncel, Licareț — clavecin și Gerstenengst — orgă, cu toții angrenați din plin în această remarcabilă execuție a monumentalei lucrări bachiene, pe care Furtwängler o considera „cea mai sublimă creație din întreaga literatură a muzicii universale". Un merit indiscutabil în obținerea acestei realizări artistice îi revine dirijorului Mircea Cristescu, coordonator exigent al amplului colectiv vocal-simfonic.

DANIEL NAZARETH — VIRGIL SIMONIS

Tînărul șef de orchestră indian Daniel Nazareth s-a prezentat la pupitrul Filarmonicii recomandat de studii muzicale complexe (pian, vioară, compoziție, dirijat) la Bombay, Londra și Viena, de o seamă de lauri cîștigați la concursuri internaționale de prestigiu (Copenhaga, „Koussevitzky" — S.U.A., iar mai recent, în 1878, „Ansermet" — Geneva), precum și de o vie activitate ca dirijor de concerte simfonice și de operă în numeroase țări europene.

Prima impresie, în *Simfonia nr. 2 în Re major, op. 73* de Brahms, a fost oarecum deconcertantă, mai ales în Allegro-urile extreme, dintre care cel dintîi a fost parcurs într-un tempo excesiv rărit, iar al doilea, dimpotrivă, peste măsură de dezlănțuit și cu sonorități violente, contrazicînd mențiunea „con spirito". În *Suita nr. 2 „Daphnis și Chloe"* de Ravel a apărut aceeași tendință spre exacerbarea contrastelor dinamice, cu predilecție pentru pasajele în forte, ceea ce a conferit *Dansului final* plenitudinea barbară necesară, dar a privat părțile precedente de subtilitatea dozajelor sonore raveliene. În general, Daniel Nazareth pare preocupat mai degrabă de eleganța și plasticitatea gesturilor decît de eficiența lor, ceea ce creează impresia că dirijorul se limitează să urmărească de la pupitru desfășurarea discursului muzical, în loc de a-l modela după intențiile sale, — poate doar cu excepția momentelor finale de puternică intensitate sonoră, în care impulsionează orchestra spre culminații vizînd impactul asupra publicului.

Solistul concertului a fost tînărul violonist Virgil Simonis, absolvent al Conservatorului bucureștean și al cursurilor de virtuozitate ale Conservatorului de la Geneva, în prezent membru al orchestrei Fi-

larmonicii „George Enescu". În *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră în Do major* de Haydn, pagină caracteristică pentru prima manieră a compozitorului, Simonis a produs o frumoasă impresie : practică o violonistică de ținută, ale cărei calități primordiale par a fi siguranța atacului și căldura sonorității, demonstrate mai cu seamă în Allegro-ul inițial și în Presto-ul final. În Adagio — un lung solo în stil de serenadă, pe fundalul coardelor în pizzicato —, Virgil Simonis s-a impus prin cantabilitatea liniei melodice și suplețea frazării, recomandîndu-se astfel ca un solist cu certe posibilități de afirmare.

SILVA PEREIRA — MAGDA NICOLAU

Dirijorul portughez Silva Pereira, al cărui debut bucureștean în octombrie 1975 ne-a prilejuit cunoașterea unei personalități marcante a artei muzicale lusitane, tinde să devină un oaspete frecvent al Capitalei noastre. După ce, la începutul acestei stagiuni, a condus un concert al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, iată-l revenit din nou la pupitrul Filarmonicii „George Enescu".

Dacă, în programele sale anterioare, Silva Pereira a ținut să includă cîte o lucrare a compatriotului său Joly Braga Santos, de această dată el a prezentat în primă audiție bucureșteană o compoziție românească contemporană : *Colo sus pe Bistrița*, rapsodie pe teme populare băcăuane de Dumitru Bughici. Scrisă în 1976, la solicitarea Filarmonicii din Bacău, și interpretată în primă audiție absolută în anul următor, de către aceeași orchestră sub conducerea dirijorului Ovidiu Bălan, lucrarea are la bază teme populare extrase din culegerile lui E. Zaborilă și A. Iancovici, D. G. Kiriac, C. G. Prichici, pe care autorul le prezintă în forma originală, pentru a le supune apoi unui susținut travaliu dezvoltător. Caracterul de rapsodie, derivat din succesiunea temelor folclorice, nu l-a împiedicat pe Dumitru Bughici să confere piesei o formă închegată, aceea de rondo, în cadrul căreia muzica se desfășoară cursiv, într-un flux continuu. Bine orchestrată, pentru un ansamblu simfonic amplu, care sună totuși transparent, lucrarea își atinge scopul, umplînd un gol în domeniul rapsodiilor pe teme moldovenești și continuînd un gen, care — pornind de la George Enescu, urmat de Paul Constantinescu, Marțian Negrea, Mircea Chiriac, Mircea Basarab etc. — a devenit o tradiție în școala muzicală românească. Pe linia acestei tradiții se situează și creația lui Dumitru Bughici, pe care Silva Pereira a înțeles-o și a redat-o cu relevarea trăsăturilor sale specifice.

În concluzia programului, oaspetele portughez și-a confirmat înzestrarea dirijorală, realizînd o versiune remarcabilă a *Simfoniei nr. 6 în si minor, op. 74 („Patetica")* de Ceaicovski, vie și contrastantă în Allegro-ul inițial, elegantă în Vals, mobilă și viguroasă, cu un evident simț al progresiunii dramatice în Scherzo, sensibilă în Final. Silva Pereira a știut să-și impună cu claritate concepția interpretativă, aceea a unui tragism sobru, lipsit de excese.

După o lungă absență, a reapărut pe podium pianista Magda Nicolau, într-una din lucrările de bază ale repertoriului său : *Concertul nr. 2 în La major* de Liszt. Solista a dovedit cu acest prilej că posedă, în continuare, forța necesară pentru abordarea acestui adevărat maraton pianistic, virtuozitatea și cursivitatea impuse de partitură, deși marile trăsături melodice ar fi necesitat susținerea unei frazări mai expresive, iar momentele de reverie ar fi cîștigat prin evitarea unor efuziuni exagerate.

MIRCEA BASARAB — KARINE GHEORGHIAN

Programul prezentat de Mircea Basarab a fost axat — cu o singură excepție — pe muzica contemporană, prilej de a sublinia preocuparea dirijorului pentru valorificarea potențialului expresiv inclus în partituri abordate rareori sau chiar pentru întîia oară.

Prima audiție bucureșteană a *Concertului pentru suflători și percuție* de Sigismund Toduță — prima audiție absolută avînd loc în 1975, anul scrierii lucrării, la Cluj-Napoca sub bagheta lui Emil Simon — confirmă neobositul spirit de investigație al autorului. După ce, în anii precedenți, Sigismund Toduță și-a îndreptat atenția cu precădere asupra instrumentelor cu strune, dînd la iveală trei *Concerte pentru coarde*, el și-a propus să dedice o lucrare celorlalte compartimente ale orchestrei, cu renunțarea totală la aportul viorilor, violelor, violoncelilor și contrabașilor. A rezultat de aci un opus original ca factură timbrală și atractiv prin varietatea obiectivelor urmărite în cele cinci părți componente, respectiv — după declarația autorului — primatul melodiei în cea dintîi *(Intrada)*, caracterul polifonic-imitativ, pe fondul unei teme grotești, în cea de-a doua *(Caccia)*, improvizația în limitele unui aleatorism controlat în cea de-a treia *(Recitativo)*, succesiunea de coloane acordice în cea de-a patra *(Ostinato)* și predominanța pulsației ritmice în cea de-a cincea *(Final)*. Concepută în spiritul neobaroc, adeseori caracteristic pentru creațiile sale, noua compoziție a lui Sigismund Toduță vădește stringență logică și soliditate arhitectonică, pe linia ansamblului operei autorului.

Împlinirea unui an de la săvîrșirea prematură din viață a lui Liviu Glodeanu a determinat Filarmonica să includă în program una din lucrările sale de început, *Mișcare simfonică*, scrisă în 1961, la vîrsta de 23 de ani. Încă de atunci se profila vigurosul său talent, concretizat în capacitatea sa de a exploata, cu o remarcabilă știință a construcției și a orchestrației, un material tematic de o extremă simplitate, așa cum o dovedește această piesă concisă, premergătoare a succeselor sale ulterioare.

Prezența pe afiș a apreciatei violonceliste sovietice Karine Gheorghian ne-a prilejuit prima audiție a

unei recente creații (din 1978) a compatriotului său Tigran Mansurian, *Concertul pentru violoncel și orchestră*. Alcătuită din tradiționalele trei mișcări, lucrarea demonstrează abilitatea compozitorului în prelucrarea unei tematici de sorginte folclorică, rezervîndu-se instrumentului solist un rol preponderent atît în partea I (care culminează într-o amplă cadență-monolog), cît și în partea secundă (un *Quasi parlando*, în care violoncelul explorează zonele înalte ale instrumentului) și mai ales în Final, caracterizat prin exuberante ritmuri dansante. Ca și la trecuta sa apariție în Capitală, Karine Gheorghian a impresionat printr-o sonoritate amplă și prin tehnica sa de mare virtuozitate.

În încheierea programului, Mircea Basarab ne-a oferit o interpretare adecvată, adeseori spirituală, a *Simfoniei nr. 92 în Sol major („Oxford")* de Haydn, din care am apreciat cu deosebire vigoarea și sănătatea ritmică a Menuetului, prezentat în caracterul unui robust dans popular austriac.

Edgar ELIAN

Wiener Symphoniker la București

În fața unei săli pline pînă la ultimul loc, prestigioasa Wiener Symphoniker și-a demonstrat clasa într-un program — l-am putea numi de mare atracție, sau de succes sigur: *Simfonia a III-a* de Schubert, *Concertul pentru pian nr. 26 în Do major* de Mozart și *Simfonia I* de Brahms — avîndu-l la pupitrul dirijoral și solist în același timp pe Cristoph Eschenbach.

Prima piesă, *Simfonia a III-a* de Schubert, a fost și momentul de vîrf al serii, muzica spumoasă, concisă (cum de puține ori se întîmplă în lucrările simfonice ale lui Schubert), sclipitoare, era cîntată cu nerv, cu acurateță remarcabilă, cu o precizie suplă, trecînd de la finețea trio-ului la vivacitatea ritmică a finalului cu acea eleganță specific vieneză.

Poate părea paradoxal dar în simfonia schubertiană orchestra a etalat o virtuozitate puțin obișnuită, cu o singură excepție — intervențiile primului oboi a cărui sonoritate și fluență lăsau de dorit.

Simfonia de Brahms ne-a produs o viziune interpretativă în afara tradiției știute, surprinzătoare și în bună măsură discutabilă. Brahms apărea pasional, tensionat excesiv uneori, alteori grațios chiar, spectaculos la modul romantic, fără acea adîncime a emoției însă, exprimată mai sobru, ce ar fi dat o altă dimensiune interpretării, cu toate că sonoritățile erau adesea superbe. Firește „vina" acestei turnuri mai puțin obișnuite imprimată opusului brahmsian o poartă Eschenbach, dinamic și incisiv ca dirijor, stăpînind cu autoritate orchestra (mai dirijor decît îl credeam) și demonstrînd că dorința sa nu e o simplă poză ci rezultatul unor reale aptitudini pe care un muzician de valoarea lui le presupune dar al căror specific nu este la îndemîna tuturor.

Este o performanță să și dirijezi să și cînți la pian, un muzician total le poate face pe amîndouă odată, însă dacă formula ar fi fost convenabilă s-ar fi încetățenit în practica muzicală. Nu vreau să iau apărarea dirijorilor, și cu greu mă poate bănui cineva de astfel de intenții, dar pentru mine, ca spectator, trecerea de la cîntat la dirijat și invers îmi lăsa impresia unei lipse de concentrare, unei lipse de interiorizare, destrămată de mulțimea gesturilor. Poate e o prejudecată — viitorul va decide de altfel — dar însuși Eschenbach n-a reușit să fie convingător pe de-a-ntregul în această dublă ipostază, dîndu-ne un Mozart de mare puritate dar mai puțin expresiv, tocmai din cauza diversității preocupărilor.

Dan SCURTULESCU

Concertul ansamblului Simfonietta

În fiecare an, la început de martie, în zilele în care sărbătorim Ziua Internațională a Femeii, afișul unei orchestre ne atrage atenția: ansamblul cameral *Simfonietta*. După 5 ani, fără a se bucura din păcate de o prezență periodică în viața de concert a țării, *Simfonietta* își păstrează farmecul, puterea de seducție, virtuțile muzicale dobîndite prin muncă și perseverență.

În anii din urmă, membrii orchestrelor simfonice ale Capitalei s-au constituit, în dorința de a cultiva genurile camerale în diferite formații (dacă între timp n-au dispărut din lipsă de sprijin din partea unor instituții sau din lipsă de putere în bătălia pentru o reală impunere artistică).

Un registru mai larg sau mai îngust de calități artistice caracterizează aceste ansambluri.

Trăsături deosebite ce reies dintr-un ton particular, dintr-o moliciune a expresiei, dintr-o modalitate specifică de frazare, asigură însă Simfoniettei un loc special în sistemul formațiilor noastre camerale... Sub îndrumarea entuziastă a Mariei Nistor, grupul de instrumentiste cultivă paginile partiturilor cu ardoare, cu sîrguință. Rezultatele sînt tot mai evidente și ansamblul cameral feminin al Capitalei are nu numai șansele supraviețuirii, ci și a atestării sale în viața muzicală europeană, căci, cu siguranță într-o confruntare internațională o asemenea *cappellă muzicală* ar stîrni prețuire.

Recentul concert bucureștean a întrunit pagini din creația lui Vivaldi și Mozart. *(Simfonia în Sol major*, două concerti grossi, trei piese vocale, în orchestrația Lianei Șaptefrați — solistă Virginia Manu — de Vivaldi, *Serenada KV 239* și *Serenada în Sol major KV 525* de Mozart). De la prima, la ultima măsură, impresionante au fost omogenitatea, echilibrul compartimentelor, promptitudinea dialogului orchestral, lăudabilă capacitatea dirijoarei Maria Nistor de a struni sonoritățile, de a stabili cadrul ritmic.

Remarcabilă contribuția pe care au adus-o la succesul concertului două tinere violoniste Victoria Baștă și Maria Ionescu Mureșanu, dezvoltînd în pagini vivaldiene un cînt precis și înaripant.

Valentin Gheorghiu şi triourile beethoveniene

Oricînd, în orice tip de manifestare, Valentin Gheorghiu farmecă, impune, atrage publicul. Apar mereu generaţii şi generaţii de pianişti. Valentin Gheorghiu rămîne pe culmi pe care nimeni nu le atinge, culmi pe care domină prin ştiinţa partiturilor, poezia cu care încarcă frazele, strădania de a fi mereu „el însuşi" în alegerea repertoriului, în modul de îmbinare a pieselor, în descifrarea mesajelor componistice.

Inaugurat în urmă cu 2 ani, ciclul concertistic dedicat de Valentin Gheorghiu evoluţiei creaţiei camerale „de la Bach la Enescu", a „poposit" la începutul lunii martie, într-o manifestare specială, organizată la Sala Mică a Palatului, în lumea *Triourilor beethoveniene.*

Am ascultat, de astă dată, (la vioară Ştefan Gheorghiu, la violoncel George Georgescu) primul *Trio op. 1 nr. 1,* surprinzător după aproape două veacuri, prin vigoarea şi stăruinţa chemărilor ce anunţă geniul beethovenian, *Trioul op. 11* (cu fecundul său Adagio reluat de altfel în bis, Trio ce-l întîlnim adeseori, în programele clarinetiştilor şi *Trio op. 97* — Arhiducele) unul din arcurile de boltă ale monumentelor maturităţii beethoveniene. Este unic Valentin Gheorghiu, în pagini romantice, în concertul de Paul Constantinescu.

Tulburător mi se pare însă întotdeauna Valentin Gheorghiu în Beethoven...

Claritatea şi inegalabila frumuseţe a tonului dau oricărei fraze forţă, distincţie, patos, toate culorile cerului beethovenian...

Triourile — ne demonstrează întotdeauna Valentin Gheorghiu — rămîn teritorii ale marii pianistici beethoveniene şi de această dată, (cu toate că unele momente ca Allegroul iniţial al op. 1 au fost uneori accelerate, că finalul Temei cu variaţiuni din op. 11 n-a avut flacără, că în segmentul Poco più adagio, din celebrul Andante din op. 97, figuraţia de la mîna stîngă a fost cred lipsită de pregnanţa necesară), *cele trei Triouri au sunat în deplinătatea coordonatelor lor stilistice şi cu o binemeritată strălucire a claviaturii.*

Marea surpriză a serii a fost indiscutabil cîntul tînărului violoncelist George Georgescu care s-a dovedit a avea culoarea sonoră, virtuozitatea, capacitatea de adaptare ce-i va asigura, credem, locul meritat alături de un pianist de puterea lui Valentin Gheorghiu.

Iosif SAVA

Un recital de clasă

Lavinia Tomulescu-Coman ne-a obişnuit în ultimii ani cu *ineditul:* creaţie nouă pentru pian — românească şi universală —, prezenţe în recitaluri vocale şi instrumentale, solistă pe podiumurile de concert din ţară şi din Capitală, animatoare de cercuri de prieteni ai muzicii, cercetătoare ştiinţifică, solistă (vocală !) de muzică uşoară...

O prodigioasă activitate pe tărîmul artei muzicale româneşti ce defineşte o personalitate complexă, o voinţă de fier şi o capacitate neobişnuită de muncă.

Credem că recitalul susţinut la Sala Mică, luni 26 februarie, reprezintă în evoluţia pianistei un moment de vîrf. Aceasta atît sub aspectul selecţiei lucrărilor şi autorilor prezentaţi (Eric Satie, Béla Bartók, Arnold Schönberg, Luigi Dallapiccola, Tudor Ciortea, Charles Ives) cît şi a nivelului interpretativ la care s-a situat întregul program. Şi nu numai atît.

Lavinia Tomulescu-Coman propune melomanilor un concert în care se îmbină deopotrivă muzica şi comentariul *(scurt !)* al lucrărilor, majoritatea în primă audiţie, în sensul stabilirii unui contact cît mai direct (prietenos, aş zice) între emiţător şi receptor. O poziţie care ar putea sugera şi unele discuţii legate de „purism" sau comunicare artistică în care ar intra şi verbul (şcoală sau semnificare mijlocită de cuvînt). După experienţa seriilor de concerte-dezbatere şi dialoguri cu publicul, credem că iniţiativa interpretei nu poate fi decît binevenită prin climatul de căldură ce se stabileşte într-o sală de concert (mai mult aleasă în ce priveşte melomanii decît plină în ce priveşte publicul) odată cu intervenţia vocii interpretului alături de pianistica sa. Totodată, din ce în ce mai mult se pune astăzi — într-o muzică mai mult sau mai puţin „figurativă", problema cîntatului „pe dinafară". Ar fi interesant de urmărit relaţia dintre interpret şi instrument cu textul în faţă sau în memorie. Fatalmente textul memorat implică şi un repertoriu mai redus : dar, oare, întotdeauna mai adîncit sau nu ? Din interpretarea „pe note" a Laviniei Tomulescu-Coman nu reiese aceasta.

Fiecare piesă, de la minimalismele absurde ale *Gnossienelor* (Eric Satie), trecînd prin candoarea (nu rareori sofisticată) a colindelor de Bartók, prin muzica „nonreferenţială" (asimbolică) a lui Schönberg, vag „latină" (după cum ar zice unul dintre confraţii noştri) a lui Dallapiccola, trecînd prin savoarea impecabilă a folclorului maramureşan sublimat, din muzica lui Tudor Ciortea spre gigantica sonată *Concorde* de Charles Ives (un univers în genere post-romantic, expresionist în sensul Skriabin cu profeţii pentru epoca noastră echivalente celor imaginate de Liszt pentru urmaşii imediaţi !), fiecare piesă, zic, şi-a petrecut timpul sub o mînă sigură, conduse fiind toate de aceeaşi inteligenţă muzicală, de rară subtilitate ce o caracterizează pe Lavinia Tomulescu-Coman.

Regretul nostru se manifestă poate în privinţa unui anume interes (mai degrabă dezinteres) snob pentru acest tip de concert — mai degrabă unitar în ce priveşte problematica şi programul decît „colaţ" cu alte stiluri sau epoci. Sau poate viaţa de concert a Capitalei este prea încărcată în ultimul timp ?

În orice caz, rare sînt recitalurile de pian de o ţinută similară ; cu adevărat privilegiaţi au fost numai cei prezenţi.

Nicolae BRÎNDUŞ

Tribuna tinerilor solişti laureaţi şi a tinerilor compozitori

Doi tineri compozitori, Horia Raţiu şi Vlad Opran, mai puţin cunoscuţi marelui public în ciuda aprecierilor de care se bucură deja din partea mai vîrstnicilor lor colegi muzicieni, şi doi tineri laureaţi a numeroase concursuri internaţionale de interpretare, violonista Mihaela Martin şi pianistul Dan Atanasiu, la fel de atent urmăriţi atît de public cît şi de cronicari în tot mai desele lor apariţii pe estradele de concert, împărţeau programul unei seri muzicale consistente sub raportul conţinutului artistic.

Convergenţele lui Horia Raţiu, lucrare prezentată în primă audiţie, se înscrie în cadrul tendinţelor deja observate anterior — mă gîndesc la cvartetul de coarde — de punere în valoare a unor elemente melodice arhetipale, personalizate astfel îndeosebi datorită predilecţiilor pentru realizări timbrale specifice, în cadrul unei ţesături sonore ce pendulează între efecte globale şi individuale de rezolvare a contrastelor iniţiale. Lucrarea recomandă un spirit concis, analitic, cu reale capacităţi constructive, stăpînind materialul sonor cu profesionalitate şi talentul în mod justificat preţuite şi în planul recunoaşterii publice prin premiul Uniunii Compozitorilor oferit în 1974 pentru cele *3 piese pentru pian.*

Laureat al Concursului de compoziţie „Dinu Lipatti" — 1977, Vlad Opran încearcă în *Invocaţii II* — de asemenea o primă audiţie — făurirea unor armonii universale într-o viziune muzicală contemporană, pornind de la arhaicul de pretutindeni, fie el trubaduresc sau folcloric autohton. Totalul sonor, provenit din structuri în stare labilă ce apar şi dispar într-un proces tinzînd spre conturarea unei teme unice, va căpăta individualitatea dorită în momentul apariţiei unei muzici de inspiraţie românească. Efectele de bucium şi un cîntec de cimpoi, cărora li se alătură intonaţii cantemiriene expuse de trompetă, reprezintă ultimele consecinţe definitorii, cu caracter de concluzie.

Concertul pentru vioară de Beethoven şi *„Imperialul"* său sînt lucrări ce nu mai au nevoie de comentarii. Abordarea lor este prin ea însăşi o referinţă. Ca şi o întreagă listă de premii internaţionale, cinci la număr pentru fiecare dintre cei doi solişti prezenţi pe podiumul Studioului de Concerte al Radiotelevisiunii.

Mihaela Martin ne-a apărut în real progres faţă de ultima sa apariţie la care asistam, cu *Concertul* de Ceaikovski. Am remarcat în general o muzicalitate adecvată, o grijă pentru stil, şi sonorităţi ce rămîn în memoria celui care le ascultă, ca în secvenţele cantabile ale primei părţi în care lirismul de sorginte romantică era exprimat cu firească simplitate. În partea a doua am reproşa unele fluctuaţii de tempo, nejustificate, provenite poate din alegerea unei desfăşurări prea lente a discursului dar şi din dezacorduri ce apăreau din cînd în cînd între solistă şi orchestră, aceasta din urmă nu întotdeauna inspirată ca acompaniatoare. În orice caz, violonista rămîne acelaşi talent sigur, aceeaşi mare promisiune pentru violonistica românească.

Dan Atanasiu vădeşte soliditate. Pianist sigur, cu sonoritate amplă, reuşeşte la o vîrstă încă fragedă performanţe pianistice remarcabile. *Concertul nr.* 5 de Beethoven i se potriveşte sub raportul cuprinderii întregului ; acest lucru trebuie într-adevăr semnalat şi deschide posibilităţi pentru pătrunderea în tainele minunate ale acestei muzici, pentru care şi o viaţă întreagă poate să nu fie deajuns.

Vladimir POPESCU-DEVESELU

După-amiezile muzicale ale tineretului

Un nou cuplu de sonate la După-amiezile muzicale : violoncelista Anca Vartolomei şi pianistul Adrian Vasilache, doi tineri interpreţi despre care am mai scris în această rubrică cu ocazia altor manifestări camerale, prezenţi cu un program bine ales — *Balada pentru violoncel şi pian* de Tudor Ciortea, *Sonata în sol minor* de Bach şi *Sonata a IV-a în Do major, opus 102 nr. 2* de Beethoven.

Iniţial, am avut impresia că Anca Vartolomei, urmărind prea atent desfăşurarea corectă a discursului, îi conferă o liniaritate întrucîtva excesivă, o sobrietate ce devine scop în sine. Adagio-ul din *Sonata* de Bach a fost primul fragment care mi-a corectat această impresie. Sensibilitatea Ancăi Vartolomei este interiorizată, reţinută dar sesizantă, căldura expresiei fiind continuu cenzurată, în parte deliberat, constituind o atitudine interpretativă proprie. În sonata de Beethoven, Anca Vartolomei, furată cred de plăcerea muzicii, îşi trădează în bună măsură idealul, încălzind fraza şi, după părerea mea, e mult mai bine aşa ! De altfel în bis, celebra *Arie* de Bach a fost un exemplu de delicateţe şi sensibilitate, de linişte a frazării pe un fond de expresivitate mereu prezent.

Radu Ungureanu, profesor la Liceul de artă „George Enescu", vădeşte o excelentă şcoală violonistică, o puritate a sunetului şi o acurateţe pe care rareori le întîlnim de-a-lungul unui întreg recital. Aş putea adăuga : dezinvoltura tehnică, o frazare logică şi atrăgătoare, un frumos legato şi, mai presus poate, o stăpînire scenică ce ar presupune — dar din păcate nu e aşa — o bogată activitate concertistică. Radu Ungureanu îşi construieşte o imagine oarecum intimistă asupra muzicii pe care o cîntă, înlocuind adesea amploarea sonoră prin relevarea insistentă a detaliilor, printr-o minuţie în care intenţiile expresive apar decupate cu o mare claritate, la o scară mai redusă însă. În *Partita I* de Bach, de exemplu, această manieră lipseşte totuşi muzica de tensiunea cuvenită, chiar dacă este întru totul posibilă pentru *Introducere şi Rondo capriccioso* de Saint-Saëns, piesă ce poate fi gîndită şi cu ample desfăşurări sonore dar şi ca un filigran.

N-aș fi făcut aceste observații, chiar cu riscul de a fi acuzat de lipsă de obiectivitate critică, în primul rînd pentru că recitalul mi-a plăcut din multe alte puncte de vedere pe care le-am enumerat în parte mai sus, dacă Radu Ungureanu n-ar fi demonstrat că nu-i lipsesc resursele de care vorbeam și pe care le-a etalat adesea cu prisosință în *Sonata I* de Brahms, în suita *Impresii din copilărie* de George Enescu (în recital a cîntat numai *Lăutarul)* și chiar în Bach-ul amintit.

*
* *

Prezentă pentru prima dată, după cîte știu eu, la După-amiezile muzicale, pianista Luiza Steriade a lăsat o bună impresie, prin calitatea programului său *(Fantezia în Do major opus 17* de Schumann, *Sonata a III-a* de Prokofiev și *Bourée* de George Enescu) cît și prin acuratețea prezentării lui ; mă refer nu atît la aspectul tehnic, tributar uneori emoțiilor, cît la fluența și expresivitatea discursului. Luiza Steriade urmărește o redare riguroasă și clară, țel lăudabil dar care constituie doar punctul de plecare al demersului interpretativ. Cum spuneam însă mai sus, sensibilitatea sa, chiar dacă mai timid exprimată, este cea care o ajută la conturarea unei expresii artistice mai vii. Este aceasta și explicația ce-mi justifică opțiunea pentru momentele de cantilenă din Schumann și Prokofiev, multe din ele momente de gust și delicatețe.

*
* *

Andrei Vieru este un visător de certă vocație — un refugiu ideal uneori, și pentru om și pentru artist — dar cu neașteptate rezerve de energie, cu surprinzătoare clipe explozive, pe care nu le bănui de la început ; cel de-al doilea recital al său la După-amiezi... mi-a permis conturarea mai exactă a acestei imagini pe care o intuisem și prima dată și care este poate pe cît de personală pe atît de aproximativă. Andrei Vieru se așează la pian, puțin absent, îndepărtat parcă de realitatea imediată a actului interpretativ, dar îl simți concentrat în sine, absorbit de ce va urma și te face să înțelegi această stare de tensiune chiar de la primele note. Foarte parcimonios în exteriorizarea trăirilor sale, pune deliberat o surdină extremelor sonore, le strînge, aproape le egalizează în dorința, vădită de altfel, de a nu le exacerba dramatismul ci dimpotrivă de a fi egal față de toate, fără a rezulta — trebuie specificat — nici un moment neinteresant sau monoton, dar contrazicînd totuși și atitudinea sa mereu detașată și care are doar valoarea unei aparențe.

N-are rost să intrăm aici în amănunte — mie de exemplu mi-au plăcut piesele de Skriabin *(Poem opus 36* și *Sonata nr. 9, opus 68)* și cele *Trei preludii* de Tudor Dumitrescu, dar mai puțin *Kreisleriana* de Schumann. Peste orice aprecieri de moment însă, Andrei Vieru pare să fie un muzician care a luat-o puțin înaintea pianisticii sale (să mă scuze dacă repet o mai veche formulare) ale cărei „trucuri" trebuie încă să le mai exerseze, dar care promite să devină o personalitate interesantă.

*
* *

Din nou debutul unui cuplu de sonate în viața camerală bucureșteană (constatare tot mai frecventă în ultimul timp) — violonistul Constantin Bogdănaș și pianista Cornelia Iarca, cu un program Mozart, Beethoven, Liviu Rusu și Debussy, remarcabil prin cuprinderea stilistică și ținuta sa. Constantin Bogdănaș, membru al Filarmonicii „George Enescu", reprezintă tipul violonistului complet, tehnician de mare acuratețe, posedînd însă și o variată gamă expresivă ; caracteristica predominantă a manierei sale violonistice pare să fie evidențierea marcată a contrastelor, într-un larg registru de nuanțe. De aici un rafinament firesc și care dă culoare interpretării sale. Pe de altă parte, Constantin Bogdănaș este o natură violonistică modelată de temperament, de ardoarea cîntului și cred că tot acest complex de caracteristici s-ar potrivi mai ales în cadrul muzicii romantice, din păcate absentă din programul său. În schimb, am admirat *Sonata* de Debussy, fără îndoială punctul culminant al recitalului și un model de interpretare chiar. Am avut anumite rezerve la Mozart și pe alocuri la Beethoven, unde lipsea, după părerea mea, o linie mai ferm susținută ; poate și pentru că excesul de rafinament sonor tulbură echilibrul pe care trebuie să-l aibă piesele clasice.

Trebuie specificat însă că Bogdănaș este un interpret de mare interes și recitalurile sale s-ar cuveni să aibă continuitate pentru că numai astfel se poate impune în viața muzicală.

O agreabilă surpriză a fost Cornelia Iarca, pianistă cu sunet frumos, cu un tușeu clar, dovedind nu numai precizie ci și suplețe, în totul o parteneră de aleasă calitate.

CRONICAR

Orchestra Liceului de artă „George Enescu" dirijată de Nicolae Racu

Intrate în obiceiurile Filarmonicii „George Enescu", ale Liceului de artă și ale Inspectoratului școlar al municipiului, concertele-matineu de la Ateneul Român au început să cucerească publicul vizat, constituindu-se în adevărate mijloace de cultură. Desigur că lucrurile nu sînt categorice și este loc, încă, pentru mult bine, dar, cu speranța unor acțiuni viitoare ferme și a colaborării pe baze profesionale, putem afirma că rezultatele cele mai bune, în acest deosebit de însemnat proces de educație, nu se vor lăsa mult așteptate. Unul dintre aceste concerte-matineu, din luna februarie, a antrenat, pe podiumul de concert, Orchestra simfonică a Liceului de

artă „George Enescu", sub bagheta tînărului șef de orchestră Nicolae Racu.

Programul susținut s-a caracterizat prin varietate și dificultate, atribute care sînt capabile să nască un adevărat interes. Astfel, *Rapsodia română Nr. 1* de George Enescu, recunoscută piatră de încercare a marilor orchestre și a celebrilor dirijori, în interpretarea tinerilor muzicieni, care au vădit plăcere și meșteșug, a fost electrizantă, constituind o reușită a concertului. Ritmica sprințară, dinamismul melosului cu puternice contraste, au sunat firesc, elegant, dovedind că lucrarea, în plus, este și o mare plăcere a dirijorului. Gestica fermă a acestuia, tactul și dragostea sa pedagogică au determinat robustețea interpretării. Această calitate este un atribut general al tînărului șef de orchestră. În maniera sa de conducere a orchestrei putem sesiza — cum s-a și întîmplat de altfel pe parcursul acestui concert — plăcerea pentru conducerea viguroasă a temelor ritmate, pasiunea pentru redarea cu multă căldură a coralurilor, adevărata știință practicată în construirea fugii și, nu în ultimă instanță, grija eficientă pentru acordaj. Desigur că, așa cum arătam mai înainte, e loc pentru mai bine, cu condiția unei perfecționări a actualului proces de învățămînt muzical de specialitate, de așa manieră încît elevii din orchestră să treacă într-o fază superioară de conștiință profesională, în care „cîntul după ureche" să dispară pur și simplu și să fie înlocuit cu interpretarea pe baza cunoașterii de fond a muzicii, realizată cu ajutorul așa-ziselor „discipline teoretice". Atunci, dificultățile de orice natură vor putea fi depășite mai lesne și simțul simfonic al interpreților va fi pe deplin șlefuit. Acum, însă, mai sînt lucruri de făcut. O dovadă convingătoare a fost slaba înțelegere cu care elevii au răspuns intențiilor dirijorale în *Simfonia „Surpriza"* de Haydn, o altă lucrare din program. Contrar așteptărilor, generate de marea virtuozitate cerută de partitură, *Dansul ungar nr. 6* de Brahms, a sunat strălucitor, și constituie unul dintre permanentele succese ale ansamblului și dirijorului său. Această linie, a simfonismului sclipitor, va trebui conjugată, pe viitor, așa cum arătam, cu stimularea interesului interpreților față de asimilarea unui bagaj de cunoștințe care să le dea posibilitatea înțelegerii de fond a problemelor muzicale, fapt care le-ar asigura marea elasticitate și curățenie stilistică, pe întreg ambitusul repertoriului simfonic.

Am mai apreciat, în concertul dirijat de Nicolae Racu, finețea sonorității corzilor din *Concerto grosso în si minor* de Händel, ale cărui variațiuni și expoziții fugate au sunat tinerește, precum și siguranța ce a caracterizat interpretarea părții a treia din *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu.

După cum vedem, lucrările românești s-au bucurat, în cadrul programului, de o atenție deosebită și acest lucru face cinste colectivului. Ar mai fi, aici, o recomandare : este dorită transformarea orchestrelor liceului în laboratoare, după modelul faptelor care se petrec la ansamblurile corale ale școlii, în care lucrările românești, sau, mai mult, lucrările tinetrilor compozitori care activează ca profesori la liceul de artă sînt interpretate cu pasiune și dăruire.

În încheiere, adaug și aprecierea mea la adresa compozitorului Theodor Drăgulescu, comentator obișnuit al concertelor-matineu de la Filarmonică ale cărui preludii verbale se disting prin concizie și atractivitate.

A. D.

DIN TARĂ

CÎMPINA

În cadrul schimburilor culturale pe anul 1978 dintre R. S. România și Republica San Marino, Societatea corală (președinte Antoinette Bonelli), din această frumoasă țară, a întreprins, în cursul lunii octombrie a.c., un important turneu artistic, concertînd în orașele Cluj-Napoca și Curtea de Argeș și vizitînd localitățile Pitești, Brașov ș.a.

Turneul s-a încheiat cu un deosebit succes la Cîmpina — important centru muncitoresc și cultural al județului Prahova și al țării — unde oaspeții au susținut, împreună cu renumita formație corală „Gh. Danga" a Casei de cultură din localitate, un prestigios concert.

În prima parte rezervată solilor artei corale sanmarineze, sub bagheta dirijorilor : Cesare Franchini, directorul Conservatorului de muzică din Bologna (Italia) și director artistic al ansamblului și prof. Gaspare Stipa, am remarcat valoroase lucrări inspirate din munca și viața poporului sanmarinez, din tradițiile și frumusețile țării, semnate de compozitorii : Francesco Balilla Pratella, Cesare Franchini-Tassini, Gaspare Stipa, Ortelli Pigarelli, Enrico Piglia, Virgiliu Avu etc. Iată cîteva titluri care evidențiază o largă gamă de teme : *Culegătoarea* — unul dintre cele mai cunoscute cîntece locale, *Muncitorii cu roaba* — cîntec popular tipic al muncitorilor din Cîmpia romagnola, *Nina, nana* — cîntec de leagăn cules din folclorul local, *Focurile din martie (Al fugaren)* — simbol al bucuriei și veseliei tinerilor din cîmpia romană, care în ziua de 1 Martie, sau în ajunul acestei zile, aprind mari focuri pe lîngă casele de locuit sau în cîmpie, dansînd și cîntînd în jurul lor.

O frumoasă apreciere au primit cîntecele din viața satului, ca și cele care redau temerara activitate a tinerilor alpiniști (*Fata de la munte* remarcabilă melodie de dragoste și drumeție) precum și piesele de inspirație folclorică din unele regiuni italiene.

Lucrările de gen din dialectul abruzzez (*Întoarce-te* de Ennio Vetuschi, *Din Don* de Antonio de Jorio și îndeosebi *Vola, Vola* de Guido Albanese — a cărui rezonanță a depășit granițele țării devenind un valoros cîntec internațional) s-au bucurat, de asemenea, de un real succes.

În partea a doua a concertului, corul mixt „Gh. Danga" din Cîmpina, dirijat de prof. Eugen Bleoțiu, formație cunoscută în viața artistică a țării (a fost distinsă cu premii la Festivalurile corale interjudețene : D. G. Kiriac, Ion Vidu ș.a.) cinstind acest eveniment, a oferit oaspeților și exigentului public cîmpinean, o serie de lucrări reprezentative din bogatul patrimoniu al muzicii corale românești : *Românie, patrie mîndră* de Mircea Neagu, *În poeniță* și *Sîrba pe loc* de Gh. Danga, *Frunză verde de sulfină* de Ion Cristu Danielescu, *Morarul* de D. G. Kiriac, prelucrarea *Cei trei brazi de la Sinaia* de Eugen Bleoțiu ș.a.

Întîlnirea prietenească a membrilor celor două ansambluri corale ce a urmat concertului în sala studio a Casei de cultură ca și audiția unor noi cîntece din repertoriul ambelor formații, s-au transformat într-o adevărată seară de prietenie româno-sanmarineză, de care ne vom aminti cu deosebită plăcere, multă vreme.

Al. I. BĂDULESCU

PLOIEȘTI

După mai multe săptămîni de imprimări în studiourile radio, simfonicul ploieștean revine acasă, în obișnuita sală de concerte.

Deci, din nou pe scena de concert a Filarmonicii din Ploiești, din nou cu inimile pline de bucuria pe care o ai ascultînd o muzică bună într-o interpretare remarcabilă.

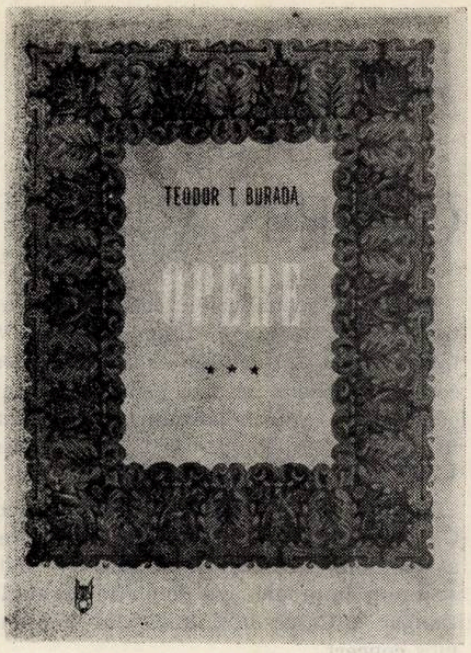
Am avut prilejul să admirăm un dirijor dotat, oaspetele cubanez Guido Lopez Gavilan, un dirijor ce a pus din nou în valoare calitățile deosebite ale simfonicului ploieștean — tehnica, muzicalitatea, receptivitatea — cu o gestică precisă și elegantă totodată, dezvăluindu-ne cu pricepere atît frumusețea și căldura muzicii lui Brahms cît și farmecul muzicii cubaneze (*Introducere și dans* de Enrique Gonzales Mantici).

Concertul pentru cello și orchestră în la minor de Vivaldi, ne-a înfățișat un interpret de valoare ce a dovedit nu numai o perfectă stăpînire a posibilităților tehnico-expresive ale instrumentului ci și o concepție echilibrată, propice evidențierii polifoniei ca structură specifică muzicii preclasice — violoncelistul Dimitrie Râpeanu. Sunetul amplu și cultivat al violoncelului, vibrato-ul sobru, eficient în frazarea părții a II-a — Largo cantabile — ca și strălucirea cu care au fost realizate pasajele tehnice, ne-au făcut să apreciem o dată în plus arta sa interpretativă. Și nu pot să nu subliniez o afirmație făcută nu de mult în paginile ziarului „Săptămîna" de compozitorul Doru Popovici : „... Dimitrie Râpeanu ne-a demonstrat că este unul dintre cei mai dotați interpreți ai generației sale...".

Aceeași seară muzicală ne-a făcut părtași la un debut promițător, acela al sopranei Lidia Costescu — studentă în ultimul an la clasa de canto a Conservatorului bucureștean. Înzestrată cu un glas amplu și cald, tînăra solistă și-a pus în valoare nu numai muzicalitatea și sensibilitatea dar și tehnica vocală de care dispune, încercînd cu inteligență să acopere unele stridențe ale acutului și reușind să transmită emoția artistică.

Rodica ILIESCU

Teodor T. Burada, Opere, vol. III



Apariția celui de al treilea volum de *Opere* din laborioasa activitate a precursorului etnomuzicologiei românești, Teodor T. Burada (1839—1923), ne introduce de astădată [1] în preocupările sale privind folclorul și **etnografia poporului român.** În cei douăzeci de articole-studii, de întindere diferită (2 pînă la 69 de pagini), găsim consemnate nu numai un valoros material folcloric, muzical-poetic, precum și o seamă de obiceiuri, dar totodată și observații prețioase ce ne dezvăluie însăși concepția de culegere și studiere a tradiției populare ce l-a călăuzit pe Teodor T. Burada de-a-lungul bogatei și îndelungatei sale activități în domeniile folclorului și etnografiei.

Materialul este precedat de o valoroasă introducere realizată de Viorel Cosma, veritabil studiu de sinteză și excelent instrument de lucru pentru călăuzirea de la început a cititorului către înțelegerea lucrării sub multiplele sale aspecte de ordin teoretic și metodologic. Astfel, alături de evidențierea importanței documentare a materialelor folclorice și etnografice publicate în acest volum, îngrijitorul cărții ține să ne semnaleze și contextul social-istoric în care Teodor T. Burada și-a realizat cercetările sale. Dificultățile materiale întîmpinate în acel timp ne explică publicarea limitată față de materialul adunat, ca și dispersarea acestuia în diferite publicații ce deseori nu aveau în vedere redarea muzicii, știrbind materialului cules valoarea execuției reale. Viorel Cosma ne evidențiază concepția istorică și comparativă a lui Teodor T. Burada în urmărirea fenomenelor, interesul deosebit al acestuia pentru lărgirea ariei de cunoaștere nu numai către ramurile poporului român, ca de pildă aromâni, istrieni, megleni, aflate din timpuri străvechi în peninsula Balcanică, restul Europei și pînă în Asia Mică, dar mergînd mai departe cu incursiunile istorice, folosește din plin și dese trimiteri la o bogată bibliografie a autorilor români în care găsește o seamă de elemente comune folclorului românesc. De asemenea, Teodor T. Burada nu neglijează nici alte popoare și în special cele vecine, cu care folclorul și etnografia românească prezintă anume elemente comune.

În continuare, se relevă deosebita valoare metodologică prin folosirea cu prioritate a metodelor de observație directă și comparativă. Se remarcă minuțiozitatea observațiilor întîlnite la Teodor T. Burada, fie că este vorba de descrieri ale unor fenomene, fie că avem de a face cu notarea riguroasă a muzicii la care ținea să consemneze și variantele respective. Printre alte observații interesante aflate în studiul introductiv, găsim evidențierea contribuției lui Teodor T. Burada la „închegarea disciplinelor de folclor și etnografie" în special prin îndreptarea atenției către o seamă de categorii folclorice sau elemente etnografice prea puțin sau deloc consemnate pînă în acel timp. Prin studiul său, Viorel Cosma dacă a reușit să răspundă afirmativ cu prisosință unor întrebări ca: „A dispus cercetătorul ieșan de o *concepție* clară, personală, în culegerea folclorului ?" (pg. 7) în schimb pentru întrebările: „De ce nu și-a ocupat Teodor T. Burada locul meritat în folcloristica și etnografia românească ? Care au fost limitele cercetărilor sale ?", răspunsurile ca: „nu a folosit fonograful" sau că a fost „risipit în prea multe direcții" (pg. 11—12) nu ne apar concludente.

Atît consemnarea fidelă a muzicii și textului mergînd pînă la explicarea unor cuvinte dialectale și notarea corectă a melodiei și ritmului, ca și toate celelalte date culese, ne indică cercetătorul științific preocupat în primul rînd de respectarea valorii documentare a materialului. La aceasta se mai adaugă luarea în considerație a factorului uman practicant al folclorului, a cărui personalitate o urmărește cu interes.

Iar ceea ce a fost denumit „risipire" ne apare tot ca o calitate deosebită a cercetătorului umanist, de a da importanță cît mai multor fapte petrecute în existența tradiției populare. De pildă, fie că studiază crestăturile plutașilor de pe Bistrița, fie că ne descrie elemente interesante găsite la secțiunea valahă de la Expoziția etnografică de la Praga, fie o seamă de obiceiuri, fie că descoperă cu totul întîmplător așezarea neolitică Cucuteni-Băiceni, el ne apare la fel de meticulos ca în descrierea instrumentelor muzicale sau a notării muzicii. Avem de a face cu unul dintre

[1] Primele două volume de *Opere* apărute pînă în prezent tot la Editura Muzicală, de asemenea sub îngrijirea lui Viorel Cosma, în anii 1974—1975, reprezintă publicarea selectivă a studiilor de muzicologie.

[2] Astfel, în *Notă asupra Ediției*, ce premerge publicarea studiilor din volum, se specifică atît criteriile de selecționare a acestora după forma cea mai completă, ca și aceea a melodiilor, aci preferîndu-se versiunea originală a manuscriselor păstrate în Biblioteca Uniunii Compozitorilor și Academiei R. S. România.

foarte puținii — dacă nu primul dintre cercetători, preocupat de aspectele multidisciplinare pe care cultura materială și spirituală populară le implică cercetării fenomenului folcloric și etnografic.

Într-adevăr, pînă în timpul nostru tăcerea a înconjurat numele lui Teodor T. Burada ca om de știință și nu este primul caz. Cu mulți alți cercetători din trecut s-a întîmplat la fel, iar alții își mai așteaptă în eternitate timpul reconsiderării lor. Pentru Teodor T. Burada însă, a fost deajuns ca lucrările sale să vadă lumina tiparului, sortate pe diferite domenii și prezentate în ediții îngrijite la nivel contemporan de cunoaștere [4] și confirmare a rezultatelor activității sale, merit ce îi revine în întregime lui Viorel Cosma, ca autorului să i se releve locul de precursor la nivel științific al etnomuzicologiei, folcloristicei și etnografiei, pentru valoarea deosebită a materialului consemnat și a observațiilor făcute asupra acestuia.

Și chiar dacă — așa cum afirmă Viorel Cosma — „Teodor T. Burada nu a mai găsit calea de meditație asupra imensului material documentar adunat de-a-lungul unei jumătăți de veac, spre a ajunge la unele concluzii *de clasificare* a folclorului românesc și în special spre a redacta mult așteptatele sinteze asupra creației muzicale populare", probitatea sa științifică poate fi socotită la fel de valoroasă ca și o eventuală încercare de teoretizare disciplinară oarecum prematură sfîrșitului secolului trecut, pentru care de altfel credem că nu și-a găsit nici timp să și-o expună.

Conținutul volumului își revendică însă din plin dreptul la o apartenență științifică. Avem de a face nu numai cu materiale în cea mai mare parte inedite și însoțite de interesante date informative, ca de pildă cele privind „Datinile poporului român la înmormîntări", sau „Folclorul aromân", sau diferite obiceiuri ca „Jocul halcalei", „Jocul giretului", „Suitarii", „Gearmala", sau „Descîntece, farmece și vrăji", dar multe dintre acestea, astăzi dispărute sau mult evoluate, oferă studierii un excelent material comparativ aflat la sfîrșitul secolului trecut. Chiar și cele 35 de melodii populare după manuscrise inedite ale lui Teodor T. Burada, ce încheie volumul, constituie de asemenea — în ciuda faptului că nu sînt specificate nici un fel de date privind proveniența — un material valoros. Acestea sînt foarte bine notate, iar după structura muzicală ca și denumirea lor, putem presupune că fac parte din repertoriul moldovenesc.

Parcurgînd studiile și articolele publicate, putem afirma că aproape fiecare dintre acestea poate constitui în timpul nostru, la rîndul său, puncte de plecare pentru noi studii, atît prin completarea informativă, cît și prin compararea cu materialul folcloric corespunzător la nivelul cunoașterii contemporane. Pe această cale materialul oferă specialistului chiar de la o primă citire, o seamă de observații, ca de pildă, textele denumite în general de Teodor T. Burada „Bocete" cuprinse în studiul *Datinele poporului român la înmormîntări* și care sînt în parte cîntece funebre ceremoniale *(Vine ceata preoțească, Bucură-te țintirime, Harangu mereu trăgea* etc.). Or, acestea, pe lîngă funcționalitatea de a marca anumite momente din ceremonialul funebru, au textele fixe și nu improvizatorice, cu conținut personal ce caracterizează bocetele propriu-zise. Printre ele însă, găsim o seamă de exemple deosebit de importante față de variantele culese în timpul nostru la interval de trei sferturi de veac. Astfel, atît de cunoscutul *Bucură-te mînăstire* ce se execută în grup fie la priveghi, fie înainte de plecarea cortegiului funerar, ne apare la Burada în forme poetice ce ne indică un strat mai vechi. Mai putem observa și înrudirea dintre *Cîntecul priveghiului* (p. 25) și *Cîntecul calicului* din jocul *Păpușele* (p. 195), ambele la rîndul lor provenite din repertoriul muzicii dansurilor populare.

În articolul *Datinile di la nunți ale poporului armânescu di tru Macedonie* regăsim o melodie ce se cîntă Vineri seara la facerea aluatului (p. 114), interesantă prin apartenența ei atît la fondul folcloric muzical mai vechi românesc, cît și la cel al „cîntecelor cleftice grecești".[3]

Relativ desele referiri pe care Teodor T. Burada le face la folclorul antic grecesc alături de cel roman, ca și la traci, ne îndreptățesc să credem că el acorda fondului traco-iliric o importanță deosebită pentru perioada de protoformare a popoarelor român și balcanice. În articolul *„Miriologhi" (bocete) adunate din Macedonia,* textul de la pag. 229—231, ne conduce către una dintre particularitățile arhaice prezente astăzi în folclorul muzical al popoarelor român și balcanice. Aceasta constă în cele două vocale finale de strofă muzicală ce apar în celula muzicală a finalei repetate pe sunete ținute prelung.[4] De pildă: „Lele muma noastră / Ce-ți fu mira s'mori d'improastă, *a! i!//* D'iu-ți torceai cu furca tru soare / Fără ca s'tragi vâr'nă lîngoare, *a! i!//* Strigași să-ți aduc caer de lână / Și căzuși pre dinți cu fus-lu tru mână, *a! i! //* etc." Or, putem adăuga că în cîntecele funebre din zona bănățeană, ca și la greci, formula muzical-poetică respectivă este axată pe prelungirea bi-silabică *e-ru* sau *a-ru,* sau *i-re* etc., a ultimei silabe a versului în cauză.

Probitatea științifică l-a determinat pe Teodor T. Burada să se ferească de a face afirmații nesigure, controlîndu-și și lărgindu-și în permanență sursele informative. Astfel și în studiul *Priveliști și datini strămoșești,* el combate afirmația lui Dimitrie Cantemir în *Descrierea Moldovei,* privind originea denumirii obiceiului „Turca" ca venind de la turci, și apelînd la Bogdan Petriceicu Hașdeu, comunica afirmația acestuia: „Această vorbă se mai găsește în Slavonia unde se știe că au existat numeroase colonii

---

[3] Tip muzical devenit caracteristic pentru acestea, dar și pentru unele bocete, doine de tip pastoral și cîntece vechi din folclorul românesc, vezi *G. Sulițeanu: La chanson cleftique grecque et la ballade roumaine,* volumul omagial în onoarea Prof. Samuel Baud-Bovy, Geneva, 1979.

[4] *G. Sulițeanu: La formule de la finale répétée dans le folklore musical des peuples roumain et yougoslaves.* Comunicare la cel de al XVI-lea Congres S.U.F.J. 1967, Prizren-Metohia, R. F. S. Jugoslavia.

[5] Problemă pe care am putut-o urmări în special cu prilejul lucrului la Institutul de Muzicologie al Academiei R. P. Polone din Varșovia, în mai 1978. Or, și în perioada de protoformare a poporului polonez au fost depistate grupuri de vlahi, în anumite zone ce astăzi mai păstrează anume particularități folcloristice străvechi, prezente și în folclorul românesc.

române... (...) În Slavonia, turca se numește ziua rezbelului Bellona. La elini zeul *Marte* se numea în antichitatea cea mai îndepărtată *Thuras* și *Thurios* (...) originea cuvîntului se pare a fi de la pelasgi, părinții comuni ai grecilor și latinilor." Astăzi, putem adăuga studiului lui Burada că găsim obiceiul „Turca" și în folclorul polonez sub denumirea de *Tur*, ce înseamnă în limba veche poloneză *zimbru*.[5]

Lăsînd la o parte multiplele observații ce se mai pot face pe marginea acestui volum, ținem să afirmăm cu certitudine că el împlinește și în zilele noastre — prin bogăția datelor oferite — un important gol de informare folcloristică și etnografică. Față de valoarea națională și internațională a activității științifice a lui Teodor T. Burada, credem însă că tirajul de 500 de exemplare dat acestui volum este cu totul insuficient. Prin profilul și conținutul lui, volumul constituie un excelent instrument de referire asupra tradiției, sub diferitele sale aspecte disciplinare, necesar în aceeași măsură specialiștilor, ca și tuturor acelor ce sînt interesați de fenomenele culturii și artei populare.

Dr. Ghizela SULIȚEANU

CARTEA MUZICALĂ STRĂINĂ

Scrierile despre muzică ale lui Kodály Zoltán

În viața muzicală și în cultura modernă a Ungariei, Kodály Zoltán rămîne una dintre cele mai mari personalități, stăruind ca o efigie, fecundînd gîndirea creatorilor și stimulînd organizarea vieții muzicale din Ungaria. Ivit într-o perioadă de gînduri și sentimente cețoase pe tărîmul descoperirii autenticului fond muzical al poporului său, el a stăruit prin propria sa activitate componistică, prin prelegeri, concerte, acțiuni de culegere a folclorului, prin activitatea sa pedagogică, la aflarea adevăratului limbaj propriu compozitorilor unguri. Înfrățit cu Bartók în această vastă și nobilă întreprindere, estetică și socială în același timp, contribuind într-o bună măsură la mobilizarea maselor la rezistență morală împotriva opresiunii resturilor feudale ale structurii statale, economice și sociale din Ungaria hortystă, Kodály simbolizează, într-o epocă agitată și confuză, valorile primordiale ale țării și poporului său, găsind un punct arhimedic pentru răsturnarea ordinei instaurate în specificitatea și în virtualitățile inepuizabile ale muzicii, poeziei populare și culte din Ungaria.

Editura muzicală de la Budapesta i-a publicat, sub îngrijirea și cu pertinentele adnotări bibliografice ale lui Bónis Ferenc, în două mari volume, scrierile, studiile, articolele, cuvîntările din cuprinsul a peste șase decenii de activitate neîntreruptă.

Spre a putea înțelege și descifra sensul major al personalității, creației și activității marelui muzician ungur e importantă cunoașterea mărturisirilor și a opiniilor sale, pentru că la mai mult ca la oricare alt artist din patria sa activitatea publică, luările de atitudine și cuvintele rostite în diverse ocazii sînt glosa artistică detaliată a unei înalte convingeri în libertatea creației, în valoarea cîntecului popular, în rostul artei în viața individuală și socială. Ele epuizează, pe o lungă perioadă de timp și pe o mare întindere, întreaga problematică artist-societate, tradiție-înnoire, progres-reacțiune, național-cosmopolit. Figura lui de blînd anahoret cu plete a trecut ca un ciclon peste două sau chiar trei generații, aruncîndu-se în vîrtejurile luptelor date în Ungaria contra stăpînirii habsburgice, contra feudalismului retrograd, pentru instaurarea republicii în 1918, împotriva fascismului, a războiului, în sfîrșit alături de noua ordine socială la sfîrșitul celei de a doua conflagrații mondiale.

În cazul marilor personalități, timpul își pronunță de fiecare dată verdictele. În cazul lui Kodály acest timp n-a avut de așteptat pentru a pune în adevărata ei lumină personalitatea marelui artist, creator și luptător deopotrivă, ale cărui cuvinte, exemple, luări de poziție au inspirat atîtea momente de seamă ale vieții muzicale ungare, au încurajat și plăsmuit numeroși muzicieni unguri, ducînd în cele din urmă la un întreg sistem de educație muzicală în școli — *metoda Kodály* —, aplicat pe scară largă în Ungaria, cu bune rezultate.

Cele două volume de scrieri și diverse luări de cuvînt oglindesc gîndirea complexă, forța prometeică, inflexibilitatea eroică a unui muzician care și-a întemeiat existența și opera pe afirmarea comorilor de gîndire și simțire ale poporului său, exprimate în cîntec și dans. El n-a scăpat nici un prilej, nici un mijloc de a se face auzit de mase, convins că orice cuvînt rostit în apărarea artei și adevărului, a bunului gust, a autenticității în muzica populară și a exigenței în cea cultă este un grăunte ce încolțește, mai curînd sau mai tîrziu. Și ce bătăios s-a dovedit a fi mereu, periclitîndu-și poziția cu greu dobîndită de profesor la Academia de muzică din Budapesta, ba punîndu-și în pericol chiar libertatea și viața! Dacă stridența nu e nicicînd folositoare în artă, pentru apărarea ei ea a fost practicată sistematic de Kodály într-un spirit revoluționar, răscolind valuri de entuziasm și de indignare, după categoria socială căreia i se adresa.

A lua cunoștință de creația unui mare artist este, de bună seamă, un act de cultură, care ne îmbogățește. A-i pătrunde personalitatea cu ajutorul manifestărilor ei diverse înseamnă a ți-l apropia și a te lăsa stimulat de pilda lui.

Este ceea ce izbutește publicarea celor două volume din scrierile și cuvîntările lui Kodály Zoltán.

George SBÂRCEA

---

*) Kodály Zoltán. VISSZATEKINTÉS. Összegyüjtött írások, beszédek, nyilatkozatok, 1—2. 360, 592 pp. Zenemükiadó, Budapest.

DIN TĂRILE SOCIALISTE

Mijloc de stagiune muzicală berlineză

Este firesc să ne aşteptăm ca — urmărind afişul concertelor şi spectacolelor de operă din Berlin — repertoriul german clasico-romantic să deţină ponderea importantă. Unde oare dacă nu în primul rînd la Opera de Stat din Berlin ne vom aştepta să întîlnim marele repertoriu al operelor lui Richard Strauss, el însuşi, timp de mai bine de două decenii, la începutul secolului, director general al scenei de pe Unter den Linden? De altfel, anul omagial Strauss — în septembrie se împlinesc trei decenii de la moartea compozitorului iar în iunie, 115 ani de la naşterea sa — a început să-şi deruleze primele sale manifestări. *Salomeea* va avea în curînd o nouă montare, iar *Femeia fără umbră*, bineînţeles *Cavalerul rozelor* şi *Ariadna la Naxos* sînt reluate cu pregătiri speciale. De altfel, aceasta din urmă a constituit şi debutul anului jubiliar. O montare fastuoasă, impresionantă prin măreţia ei ca şi prin coeziunea elementelor ansamblului, o montare extrem de dificil de realizat, dacă ţinem cont de dublul plan al acţiunii — cel real şi cel mitologic, în conexiune cu elementele de teatru în teatru, prin juxtapunerea maliţioasă a scenelor de grand'opera cu intermezziile comice ale comediei dell'arte. Virtuozitatea componistică impresionantă în mînuirea muzicală a acţiunilor, a motivaţiilor psihologice — să ne aducem aminte că libretul aparţine tot lui Hugo von Hofmannsthal, îşi dă mîna cu virtuozitatea montării, datorate lui Erhard Fischer, o montare eficientă, neostentativă, profesional ingenioasă în soluţionarea momentelor cheie ale acţiunii muzical-dramatice. La aceasta se adaugă autoritatea conducerii muzicale datorată unui veteran al scenei lirice germane, dirijorul Arthur Apelt. Este una dintre acele personalităţi ce reuşeşte să polarizeze interesul întregului colectiv de interpreţi prin rigoarea ordonării planurilor sonore, prin funcţionalitatea pe care o acordă fiecăruia în economia ansamblului.

Este oare inutil de menţionat faptul că în orchestră, cît şi pe scenă se cîntă şi se construieşte totul pornindu-se de la nivelul superior limitei corectitudinii, şi aceasta atît în ceea ce priveşte justeţea intonaţiei, calitatea emisiei cît şi naturaleţea jocului? Indiscutabil, există cîteva nume care se impun prin prestanţa evoluţiei; mă refer la celebra Anna Tomowa — Sintow, la Ute Trekel — Burckhardt (o voce ideală pentru rolul lui Cherubino în *Nunta lui Figaro* de Mozart), Brigitte Eisenfeld, uimitoare prin maniera spectaculoasă în care ştie să-şi utilizeze resursele vocale de calitate medie, sau la Joseph Hopferweiser, în dublul rol al tenorului şi al lui Bacchus; dar nu atitudinea de mare protagonist, de vedetă adulată caracterizează evoluţia acestora ci tocmai sentimentul necesarei colaborări, spiritul de echipă, echipă care — la rîndul ei — este stimulată să-şi valorifice resursele la limita superioară a disponibilităţii lor. Acesta este motivul pentru care întregul spectacol capătă o tentă unitară, ca rezultat al efortului inteligent concentrat al întregului colectiv.

Sînt caracteristici pe care le-am regăsit şi în spectacolul cu *Cosi fan tutte* de Mozart, spectacol pe care publicul bucureştean a avut ocazia să-l admire cu cîţiva ani în urmă şi pe scena Operei Române cu ocazia turneului colectivului berlinez. Aşa cum ne amintim, montarea este ideală pentru genul mozartian al operei de cameră, aspect întărit şi de ambianţa rococo a cunoscutei *Apollo-Saal* — cea de a doua sală a teatrului, destinată în special recitalurilor, concertelor camerale. L-am regăsit aici, la clavecin, pe marele Hans Pischner, profesor doctor, actualul intendent al Operei germane, personalitate proeminentă a vieţii muzicale berlineze. Alături de aceeaşi Ute Trekel-Burckhardt, de Magdalena Hajossyova, soprană lirico-lejeră ce cultivă atent stilul mozartian (celebrul cuplu Dorabella-Fiordiligi) şi de alţii, primadona absolută a spectacolului a fost însă Capella de Stat din Berlin, cunoscuta orchestră a Teatrului aflată sub conducerea unui reputat dirijor de teatru, Joachim Freyer. Şi nu este oare emoţionantă şi rară ocazia de a asculta un spectacol Mozart în care ansamblul instrumental, o orchestră de cameră realmente constituită ca atare, acţionează cu răspundere şi disciplină profesională ca element component, funcţional integrat imaginii muzical-dramatice?

De altfel, calităţile speciale ale acestui minunat ansamblu s-au relevat pe deplin cu ocazia concertului simfonic pe care orchestra Teatrului l-a susţinut — de această dată pe scena mare a Operei — sub conducerea tînărului dirijor Hartmuth Haenchen. Este unul din acei dirijori de tradiţie germană a căror formaţie se realizează în limitele unui cert profesionalism, poate cu un aport mai modest al capacităţilor imaginaţiei creatoare la nivelul transfigurării textului muzical, dar, în orice caz, în spiritul slujirii atente şi deliberate a textului. Interpretînd *Simfonia a III-a „Scoţiana"* de Felix Mendelssohn-Bartholdy, Haenchen dovedeşte o reală aplicaţie în soluţionarea momentelor de conexiune, a articulaţiilor formei, dar găseşte liniştea şi echilibrul de a conduce expunerea tematică. Indiscutabil, compartimentul cel mai impresionant al ansamblului îl constituie, în mod tradiţional, suflătorii; lemnele şi alămurile se constituie într-un organism în sine, de mare coeziune şi strălucire, organism secondat calitativ de grupul corzilor, lipsite în parte de consistenţa pe care o reclamă tipul de muzică clasico-romantică. Solistul concertului, pianistul Dieter Zechlin — cunoscut publicului român, apreciat muzician şi pedagog, se află actualmente în momentele de criză premergătoare probabil hotărîrii de a se retrage definitiv de pe podiumul de con-

cert ; execuția celui de al *3-lea concert* de Beethoven ne-a demonstrat elocvent acest fapt. În cadrul aceleiași seri de muzică, compozitorul Friedrich Goldmann, apreciată personalitate a componisticii germane actuale, și-a condus execuția *Simfoniei a II-a*, un opus a cărui problematică se oprește la experiența acumulată de Hindemith și Stravinski, experiență preluată la nivelul unei solide formații academice.

Am avut deosebita ocazie ca, în complexul de manifestări pe care le găzduiește Opera de Stat din Berlin să asist la o după-amiază de lieduri de Schubert pe versuri de Schiller, recital susținut la *Apollo-Saal* de către baritonul Siegfried Lorenz, poate actualmente, cel mai mare cîntăreț de lied german de recentă ascensiune. Fără a dispune de ample rezonanțe în glas, Siegfried Lorenz cultivă rostirea intimă de tentă tenorală ; această maleabilitate extremă a timbrului său se conjugă astfel cu viziunea pe care interpretul știe să o descopere și să o portretizeze muzical.

Ce se mai cîntă la Teatrul de pe Unter den Linden, în afară de Strauss, Mozart, Schubert ? Evident, în primul rînd repertoriul german, slujit cu o cuviință profesională demnă de admirat ! Se joacă de cîtva timp, într-un spectacol *coupé*, o operă probabil unică, recent descoperită, aparținînd tot lui Schubert, *O slujbă de patru ani*, alături de montarea cunoscutului opus bachian *Cantata Cafelei*. Tot în această perioadă, Maria Slătinaru apărea în *Fidelio* de Beethoven, iar marile spectacole mozartiene erau reprezentate de *Don Giovanni* și atît de rar cîntata operă *La Clemenza di Tito*, cîntată în original. Alături de acestea, teatrul wagnerian deține un loc privilegiat ; se cîntă curent *Tristan și Isolda*, cu participarea cunoscutei Ludmila Dvořakova, ca și *Parsifal*.

Care este locul repertoriului italian și mai ales al celui verdian în ansamblul preocupărilor muzicienilor operei germane ? Locul este modest dar preocupările sînt deosebite ! Cu ani în urmă vizionasem tot aci *Otello*. Un spectacol aparent straniu, montat de celebrul regizor de operă Walter Felsenstein, cu Martin Ritzman în rolul titular ; a fost un „remake", o refacere a spectacolului tradițional într-un sens quasi-wagnerian, nordic, pe tente de brun și cenușiu.

Actualmente se joacă *Aida* cîntat tot în original, dar în afara oricărei referiri sau localizări istorice ; o dramă desprinsă de timp și de spațiu, o dramă a tuturor timpurilor pentru că este în primul rînd o dramă a omului. Aceasta este „radiografia" de moment a preocupărilor oamenilor de muzică și teatru de la Opera de Stat din Berlin.

Dumitru AVAKIAN

Zile muzicale la Sofia

Cu puțin timp în urmă, am participat, ca invitat, la festivalul „Muzica bulgară nouă" — ediția 1979, alături de reprezentanți ai Uniunilor de creație și ai presei din U.R.S.S., R. S. Cehoslovacia, R. P. Polonă, Republica Cuba, Austria și R. P. Ungară. A șasea ediție a festivalului a fost dedicată sărbătoririi a 35 de ani de la Eliberare și a 100 de ani de la stabilirea capitalei în orașul Sofia.

Desfășurîndu-se pe toate planurile de creație și interpretare, manifestările de la Sofia s-au constituit în acțiuni deosebit de valoroase, realizate cu cele mai noi creații, aparținînd compozitorilor bulgari. Din discuțiile pe care le-am purtat cu organizatorii de la Uniunea Compozitorilor bulgari, de la Comitetul de Cultură și de la Uniunea de Muzică pentru copii, am tras concluzia că festivalul are ca scop aducerea la cunoștința publicului a celor mai noi lucrări, elaborate în ultimii doi ani.

Anul acesta, cele 250 de lucrări au fost interpretate, în primă audiție, de către formații din întreaga țară. Am observat, de asemenea, că festivalul se bazează pe lucrări scrise de compozitorii din generațiile vîrstnică și medie, tinerii autori bulgari putînd să se prezinte cu noile creații într-un festival special organizat, cu o periodicitate de doi ani. O caracteristică generală a lucrărilor ascultate de mine, alături de publicul foarte numeros — care umplea sala, pînă la refuz, de două, trei ori pe zi, în moderna sală de concerte „Bulgaria" cu 2 500 de locuri — pot afirma că o constituie robusta mînuire a limbajelor moderne de creație, pe baza argumentelor bogate și diverse ale folclorului bulgar. Spicuind din numeroasele lucrări audiate, am notat, ca deosebit de realizate, simfoniile de Ioșko Iosifov, Atanas Kosev și Naiden Gherov, concertele pentru pian de Ghiorghi Mincev, Ivan Dimov, Todor Stoikov și Ștefan Remenkov, fragment din opera *Închinare* de Lazăr Nikolov, *Concertul pentru orchestră* de Alex. Iosifov și oratoriul *April 1876* de Milko Kolarov.

Impresia cu care am părăsit sala „Bulgaria", după audiția acestor lucrări, era a lucrului bine făcut, deosebit de atrăgător din punct de vedere concertistic. Numeroase surprize au constituit pentru mine lucrările de cameră programate în festival, semnate de D. Sagaev, I. Dimitrov, St. Ikonomov, N. Starcev, M. Goleminov, care foloseau o mare varietate de disponibilități concertistice, în diferite ansambluri neobișnuite. Această mare diversitate de mijloace de exprimare constituie o altă caracteristică a școlii de compoziție bulgare noi, lucru confirmat și de către tînărul compozitor Plamen Mangov, care m-a însoțit în timpul festivalului. Într-una din serile de concerte, am fost martor și al unui fapt nelipsit de însemnătate. După ce am ascultat, mai întîi, lucrări camerale excelente, am urmărit. în cadrul unei întîlniri de lucru, privind cîntecul politic, la Uniunea Compozitorilor, cîteva șlagăre difuzate de Radio-Sofia cu mult succes, toate partiturile fiind semnate de către același autor, profesor la Conservator, Benționi Elizer.

Un alt caz: dirijorul, pianistul și compozitorul Vasil Kazandjiev, care conduce Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii bulgare. *Echilibristica* pentru pian, *Fantezie* pentru flaut și pian, *Capriccio* pentru orchestră simfonică, aparținînd acestui compozitor, au fost prezentate, în cadrul festivalului, în interpretarea sa. Piesa pentru orchestră susținută de Orchestra Radio, sub bagheta compozitorului, a fost una dintre cele mai reușite lucrări ale festivalului.

De altfel, interpreții bulgari antrenați în concertele festivalului au dovedit un foarte ridicat nivel. Menționînd prezențele prestigioase, notez, în ordine: Filarmonica din Sofia, dirijată de Dimităr Manolov, Orchestra Radio, condusă de Vasil Kazandjiev, Orchestra de suflători din Sofia, dirijată de Sașa Mihailov, Ansamblul de cîntece populare al Radiodifuziunii, Ansamblul Armatei Populare Bulgare, dirijat de Ciavdar Majdrakov, Orchestra de suflători din Pleven, condusă de Atanas Ceakalov, orchestra de cameră „Sofia", pianistul Ivan Drenikov, pianista Albena Dimova, basul Pavel Gherdjikov, soprana Valeria Popova, balerina Crasimira Koldanova, dirijorul Nedialko Nedialkov, trioul de suflători „Syrinx", orchestra de estradă Radio, condusă de Vili Kazassian și saxofonistul ei Svetozar Rusinov. De o mare apreciere s-au bucurat, pe scena festivalului, cele 14 formații corale prezente, lor alăturîndu-li-se cîteva zeci de coruri de copii ale caselor de pionieri sau adevărate capele corale de copii. Personal, am apreciat, în special, marile calități ale celebrei corale „Svetoslav Obretenov", această formație constituind un ambasador al culturii bulgare contemporane. Marea tradiție a cîntecului coral bulgar însuflețește astăzi activitatea unor prestigioase ansambluri și a unor maeștri de cor excepționali, atît în rîndul profesorilor cît și în cel al amatorilor, toți punîndu-se în slujba interpretării, în condiții de excepție, a unor partituri de mare atracție, atît din punctul de vedere al noutății incluse cît și din cel al realizării, al nivelului profesional. Am ascultat astfel, cantate, coruri, elegii, fantezii, vocalize, suite, variațiuni, concerte, fugi, scrise pentru ansamblul coral de către Dim. Petkov, Todor Popov, Al. Tekeliev, Nik. Stoikov, Gh. Kostov, St. Dragostinov, Al. Popov, E. Ceșmedgiev, K. Chiurkcinski și alții, dovedind că marea tradiție, de care pomeneam înainte, este continuată într-un spirit excelent.

Opera din Sofia și Teatrul „Șt. Makedonski" și-au adus contribuția, în zilele festivalului, cu opera *Neda* de Jul Levi, baletul *Izvorul frumuseții legendare* de Alex. Raicev și două spectacole muzicale. Inspirîndu-se din trecutul de luptă al poporului bulgar sau din legende folclorice, neocolind chiar istoria zilelor noastre, aceste lucrări au etalat un spirit modern al elaborării, în care predomină vocalitatea. Este un dat cert această manieră caracteristică școlii de compoziție bulgară, pornind de la voce, cu argumentele pe care le incumbă. Am văzut, în zilele petrecute la Sofia, că autorii bulgari au ajuns la un înalt nivel de măiestrie în prelucrarea acestui dat, fie că era vorba de Corul de copii din Sliven, dirijat de Metodi Grigorov, sau de valoroasele ansambluri folclorice, atrăgătoare și prin pitorestile costume naționale, sau de contrastantele scene ale operei *Neda* de Jul Levi.

Ansamblu din baletul „Izvorul frumuseții legendare" de Alexander Raicev

Ultima zi petrecută la Sofia mi-a oferit prilejul unei bucurii neobișnuite: concertul Filarmonicii s-a realizat sub conducerea maestrului Mircea Basarab, cu concursul pianistului Valentin Gheorghiu. Apreciate la superlativ, interpretările *Concertului în la minor* de Grieg și a *Simfoniei Alpilor* de R. Strauss au adus o nouă contribuție la întărirea legăturilor tradiționale de prietenie dintre poporul român și poporul bulgar.

Anton DOGARU

Festival de balet contemporan

Recent, sub genericul „INTERBALET '79" s-a desfășurat la Budapesta o deosebit de interesantă suită de manifestări-dezbateri teoretice și spectacole de balet modern, la care au participat numeroși coregrafi, pedagogi de balet, cronicari, critici, activiști culturali etc. precum și nouă colective de balet din R. P. Bulgaria, R. S. Cehoslovacia, Cuba, R. D. Germană, R. P. Polonă, R. S. România, R. P. Ungară și U.R.S.S.

Inițiată și organizată în condițiuni optime de MAGHYÁR TÁNLMÜVÉSZÉK SZÓVETSEGE (Asociația coregrafilor maghiari) cu sprijinul Ministerului Culturii din R. P. Ungară, această prietenească întîlnire a prilejuit un amplu schimb de experiență —

idei, opinii, demonstrații practice — care a relevat unele dintre preocupările novatoare cu privire la baletul contemporan din țările reprezentate.

Puternic diferențiate ca stil, tematică și mijloace de expresie, cele 32 titluri de lucrări coregrafice prezentate în spectacolele festivalului au învederat — de altfel, ca și discuțiile din colocviu — unitatea punctelor de vedere asupra conceptului de balet modern, ca artă militantă, puternic angajată în procesul complex de educare estetică și transformare revoluționară a societății, în conformitate cu tradițiile și specificul național al fiecărui popor.

Renunțînd, în cele mai multe cazuri, la obișnuitele elemente de decor și costume, spectacolele au pus în lumină cu pregnanță, capacitatea nelimitată a artei coregrafice de a exprima cu subtilitate și de a comenta convingător problematica majoră, atît de diversă, profundă, deseori contradictorie a fenomenelor lumii contemporane. Omul, relațiile acestuia cu natura înconjurătoare și cu societatea din care face parte, lupta, dragostea, sacrificiul etc. au constituit nucleele dramatice ale mai tuturor evoluțiilor coregrafice pe care le-am putut viziona pe scenele budapestane ale festivalului: *Carmina burana* în coregrafia lui Imre Eck (Pecs), *Krzsany* de Conrad Drzewiecki (Poznan), *Revelația Johanei* de Mai Murdmaa (Talin), *Nestenarka* de Margarita Arnaudova (Sofia) sînt doar cîteva exemple în acest sens.

Un binemeritat succes l-a repurtat și colectivul de balet modern al Teatrului de stat de Operetă din București care a prezentat în fața spectatorilor din Budapesta și din Szekesfehervar poemele coregrafice *Nesfîrșit zborul măiastrei*, libretul de Gabriel Morărescu și *Meșterul Manole* libret de Dinu Cernescu, ambele în regia și coregrafia Mihaelei Atanasiu și pe colaje de muzică românească realizate de Lucian Ionescu. Interpretate cu neprecupețită dăruire și talent de balerinii Teatrului de Operetă, cu concursul lui Adrian Gheorghiu (un excelent *Meșter Manole)* și Nicolae Rădulescu de la Opera Română, atît metaforele brâncușiene cît și legenda meșterului de la Argeș au fost receptate de spectatori cu interes și adîncă pătrundere a sensurilor lor filozofice. Încă în pauza spectacolului, de pildă, secretarul Asociației coregrafilor maghiari, dr. Körtvelyes Geza observa că balerinii români au venit cu un program interesant, original și foarte sugestiv iar în cadrul discuțiilor din colocviu, un alt specialist maghiar, dr. Dienes Gedeon remarca forța de expresie a limbajului, prezența elementelor coregrafice de obîrșie folclorică transfigurate în noi și interesante ipostaze, încărcătura ideatică-emoțională a mișcărilor și viziunilor plastice concepute de Mihaela Atanasiu și redate cu sinceră ardoare de soliști și ansamblu.

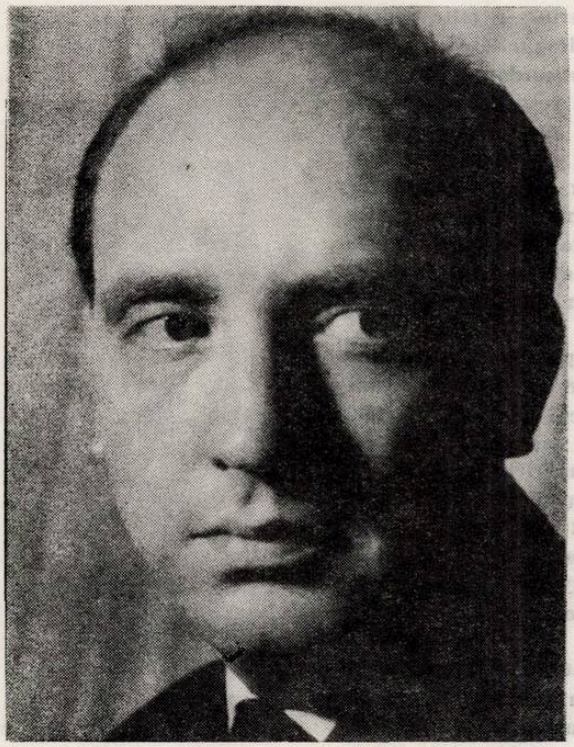
Mai presus de toate însă, festivalul și colocviul de balet contemporan de la Budapesta — care poate aspira pe bună dreptate la permanentitzarea sa — a constituit o modalitate concretă nu numai de promovare a ideilor noi în materie de coregrafie modernă ci și de cultivare a sentimentelor nobile de stimă. prietenie și pace între popoare, de bună colegialitate și efervescentă emulație între artiștii, creatori, interpreți, esteticieni etc. de pe diversele meridiane ale globului.

Teodor BRATU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Fred POPOVICI



Theodor Grigoriu

Je ne puis rien écrire
que je ne l'aie vécu.

Olivier Messiaen

Nous avons choisi comme motto les paroles de Messiaen, pour cette étude-profil sur Theodor Grigoriu, parce que la voie créatrice du compositeur, dont l'oeuvre fait l'objet de notre recherche, s'identifie avec la vision sur la musique qu'elles renferment. Ses partitions sont en effet marquées, dans leur moindre détail, d'une expérience filtrée avec exigence, afin d'aboutir à des finalités esthétiques et idéelles d'une grande résonance artistique et intellectuelle. L'originalité des oeuvres de Theodor Grigoriu s'impose avec évidence dès que l'on emploie ce terme pour définir les créations de l'esprit „liées, par leur fibre la plus intime, à la profonde origine des choses et des phénomènes" (Herbert Read : Les origines de la forme dans l'art).

Pour Theodor Grigoriu (né en 1926), l'accomplissement de chaque opus est un acte qui engage toute son énergie créatrice, le fait d'art s'identifiant avec l'existence. C'est pourquoi notre étude se propose non seulement d'exposer ses oeuvres et la façon dont il les a conçues, mais aussi leurs implications dans la biographie spirituelle de l'auteur, tout au long d'une activité empreinte d'une remarquable probité professionnelle.

Appartenant à une brillante génération, le compositeur Theodor Grigoriu s'est formé dans le rayonnement de la grande personnalité de Georges Enesco. Les maîtres qui lui ont enseigné l'art de la composition furent Mihail Jora et, durant les premières années, Romeo Alexandrescu ; il s'est ensuite perfectionné à Moscou, en poursuivant ses études avec l'illustre musicien Aram Ilitch Khatchatourian. De ses contacts prolongés avec des personnalités marquantes des générations précedentes — Zeno Vancea, Mihail Andricu, Paul Constantinescu, Theodor Rogalski, Tudor Ciortea, Constantin Silvestri —, il a acquis une connaissance profonde du phénomène musical contemporain.

C'est du temps de son adolescence, que Theodor Grigoriu s'est engagé sur le chemin créateur de son oeuvre. Le QUATUOR à cordes no. 1, le TRIO MONTAGNARD pour violon, violoncelle et piano et le REQUIEM POUR UNE POETESSE (Iulia Hasdeu) témoignent d'une énergie artistique à la recherche de soi-même, gravitant, en général, autour d'un chromatisme libre. Le compositeur considère, tout de même, que cette période, dominée par des tâtonnements, mérite d'être rappelée, puisqu'elle lui apporta, dès l'âge de 17 ans, en 1945, une mention du Prix National de Composition „Georges Enesco" pour le QUATUOR.

Après cette première étape, l'oeuvre de Theodor Grigoriu — telle qu'elle se présente aujourd'hui — en dévoile trois autres au cours desquelles le travail du compositeur s'oriente vers des horizons différents, en concordance avec les moyens stylistiques et techniques qu'il possédait au moment respectif. Ainsi, la première étape apparaît comme l'expérience vécue de l'appel au mélos populaire roumain, l'essentiel pour le compositeur étant, à cette époque, de concentrer tous ses efforts à trouver les modalités les plus adéquates à intégrer les éléments de ce mélos dans les grandes formes de la tradition musicale européenne. De sa rencontre avec le compositeur Tudor Ciortea, date le rapprochement de Theodor Grigoriu du folklore transylvain, dont les expressives limpidités éveillent en lui le désir d'approfondir tout ce grand art anonyme. L'idée de s'exprimer dans une parfaite unité stylistique domine cette période.

La seconde étape est celle d'un „folklore imaginaire", pour reprendre une formule consacrée par laquelle le compositeur lui-même la définit. Ayant assimilé la leçon de quelques grands maîtres du XX-e siècle (Enesco, Bartók, Stravinski, Janaček), il est préoccupé de dépasser la zone du particulier, qui est propre à toute citation folklorique, pour atteindre les zones supérieures de l'éthos musical, celles qui permettent au musicien de s'identifier à l'esprit universel, noble et durable du folklore, d'en devenir lui-même un représentant créateur.

La troisième étape met en évidence son effort d'abstraire les données accumulées au cours des phases antérieures et de repenser la syntaxe musicale, en créant une véritable dramaturgie de plans et d'événements sonores, l'acheminant vers une conception novatrice.

La première étape exige donc d'être analysée en partant précisément de la fascination ressentie par Theodor Grigoriu à la découverte du folklore et qui fit naître en lui l'idée d'une conception musicale dérivant des réalités de ce dernier. On sait que la culture musicale de l'Europe des deux derniers siècles avait vu se cristalliser deux visions quant au folklore : une première, homologuée par les écoles nationales, qui envisageait de l'englober dans les formes élaborées par la longue pratique de la musique savante; une deuxième, qui n'était pas sans rapport avec la connaissance des musiques extra-européennes, part de l'idée qu'il est nécessaire d'opérer une abstraction des éléments lexicaux empruntés aux langages folkloriques et qui aboutit plus récemment à l'identification des modèles syntaxiques pouvant faciliter la création de discours sonores absolument originaux. La pensée esthétique moderne véhicule une autre idée, extrêmement importante, celle qu'une oeuvre d'art est valable et pérenne dans la mesure où elle adhère aux zones de permanence de la conscience humaine. Les efforts des compositeurs trouvent leur véritable sens lorsqu'ils captent l'éthos populaire et rendent, à travers leur musique, les symboles de ces permanences. Il est évident que dans le complexe mouvement musical contemporain abondent d'autres idées et solutions conceptuelles, mais nous ne nous y arrêterons pas, étant donné qu'elles n'ont pas d'affinités avec la présente étude-profil.

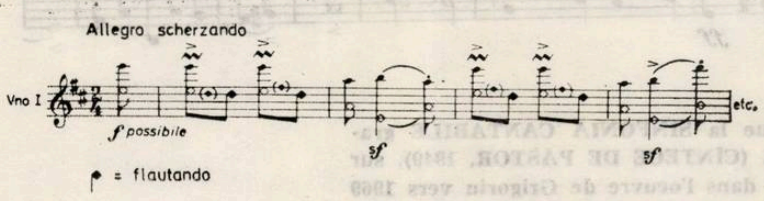
Précisons par conséquent, dès le début de nos considérations sur la première phase créatrice de Theodor Grigoriu, qu'elle s'est placée sous le signe d'un vécu intense et fortement individualisé de la musique populaire de son pays, à tel point que cette expérience affective tendait à prendre les formes d'une véritable attitude poétique. Quant à leur organisation, les opus de cette première étape partent — nous l'avons déjà dit — de l'intégration de l'élément mélodique (qu'il soit de source ou simplement d'inspiration folklorique) dans les cadres traditionnels des formes musicales européennes. La Suite pour quatuor à cordes EN AMONT DE L'ARGEȘ (PE ARGEȘ ÎN SUS, 1953), en est un exemple : loin de „folkloriser", le compositeur a recours à la citation même, pour rendre encore plus attrayante une musique à tout moment empreinte de la candeur d'un art populaire. Grigoriu ne voit pas dans cette démarche un simple exercice de style; il nous fait y retrouver affectivement les catégories essentielles du folklore roumain : la ballade, la doïna, la danse populaire, etc.

Le compositeur saisit le subtil mécanisme psychologique et dramatique dont le secret, depuis des siècles, est l'apanage des chanteurs-narrateurs roumains. Ce mécanisme consiste à capter l'attention de l'auditeur d'abord et de le fasciner ensuite. Les épisodes relatant le déroulement objectif des faits incitent la curiosité de ceux qui écoutent le récit; alternant avec les commentaires instrumentaux du barde, ils font adhérer l'auditeur aux faits passionnants de la ballade.

Le plan dramatique de la première partie de la pièce, intitulée La Ballade relève d'une technique analogue à celle qu'on a déjà décrite ci-dessus. Un début lent suggère le cadre des exploits du temps jadis, dont la substance émotionnelle se dégage de la section centrale ample et animée, qui suit. L'auditeur est transporté dans ce monde frémissant du passé, dont il devient, ainsi, un participant direct. Le vif développement sonore culmine par la citation fidèle de la ballade populaire Manolea. Le final reprend l'idée du cadre, mais transfigurée à présent de la tension accumulée au cours de la section tumultueuse. La Ballade, traitée de la sorte, constitue un intéressant sujet de méditation sur les possibilités d'enrichissement des modalités expressives de la technique classique de composition, qu'un réfléchissement en profondeur des créations anonymes peut délivrer.

La troisième partie de la Suite EN AMONT DE L'ARGEȘ, intitulée Aux sources (La izvoare), renforce notre conviction que la pièce témoigne des aspirations du compositeur vers les racines de l'art populaire. De la substance de celui-ci, assimilée structuralement, il élabore une mélodie originale, où toute citation a disparu, mais dont émane, telle une essence précieuse, tout le charme de la musique roumaine. On y trouve la doïna, le chant si richement révélateur de l'originalité du lyrisme qui caractérise l'âme du peuple roumain. Aussi est-ce dans toute la spécificité de ses plus secrètes articulations que la musique élaborée par Grigoriu nous le transmet. Ayant conçu la troisième partie de sa Suite sous la forme d'un thème à variations, il y développe librement des arabesques sonores d'une délicatesse d'expression qui relève d'une subtile pensée mélodique.

La vitalité des danses roumaines y est également présente. La deuxième et la quatrième partie de la Suite l'affirment : d'une fine intuition, dans l'allure virtuose et la prégnance des formules instrumentales de la mélodie Le petit saule (Sălcioara), le compositeur nous fait reconnaître une vieille danse roumaine, répandue sur un espace géographique plus large, dont les éléments grâcieux évoquent la musique de chambre classique viennoise. De plus, la deuxième partie, intitulée Jeu de flûte (Joc din fluier), nous met en présence d'un ingénieux effet technique réalisé avec art : l'appoggiature, exécutée flautando dans le registre moyen du violon (et de l'alto), semble projetée vers le registre aigu, bien qu'on l'entende loco, du fait de l'émission des autres sons dans la technique du flageolet :



Par le coloris ingénieux du timbre, le compositeur a réalisé un effet acoustique propre aux instruments à vent du type de la flûte champêtre, du chalumeau, etc.

Datant aussi de la même période, la pièce orchestrale-chorégraphique DANSE TARTARE (DANS TĂTAR, 1954), atteste du même passionnant effort de pénétration dans l'univers émotionnel de la musique populaire. Dans la succession de rythmes

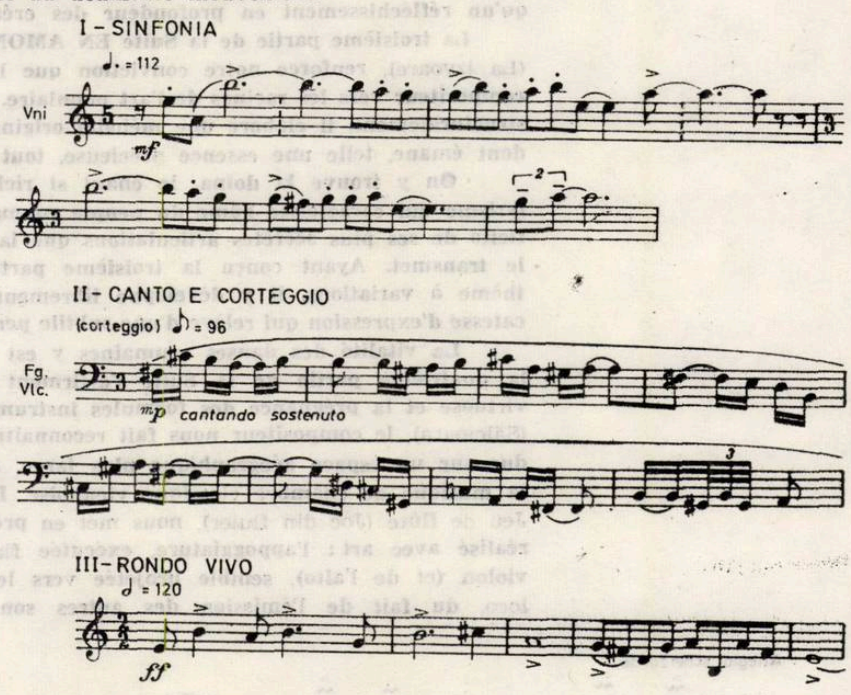
capricieux et nostalgiques propres aux danses orientales et par l'allure violente imprimée à la partie centrale de la pièce, Grigoriu dévoile quelques traits de la destinée historique des tartares, peuple énigmatique, dont certains descendants vivent en Roumanie, en Dobroudja. Au point de vue artistique, folklorique et même ethnographique, la pièce est du plus grand intérêt.

Si la Suite EN AMONT DE L'ARGEŞ est exemplaire pour l'équilibre réalisé entre la vocation du compositeur à s'intégrer dans la sensibilité d'une collectivité ethnique et l'univers individuel de compréhension intellectuelle, la SINFONIA CANTABILE (1950, revue en 1965) nous permet d'avoir une perspective plus exacte de son travail de laboratoire au cours de la première étape.

Il s'agit ici d'une auto-discipline, d'une exploration des moyens, au prix d'un effort d'auto-connaissance, en ayant recours aux formes consacrées par l'histoire de la musique. L'empreinte du musicien c'est son option pour un certain coloris stylistique, dans ce cas, celui des intonations du chant et de la danse transylvains.

Grigoriu ne détache pas les motifs de la substance musicale populaire, la difficulté venant de la nécessité de maintenir la cohérence des éléments d'intonation et de rythmique qui soutiennent l'intensité d'un message ancré dans les réalités d'une pensée musicale absolument caractéristique de l'éthos roumain. De plus, la facture diatonique du folklore transylvain a permis au compositeur d'approcher davantage l'essence de la pensée mélodique du classicisme européen qui, à l'époque de la SINFONIA, faisait justement son idéal.

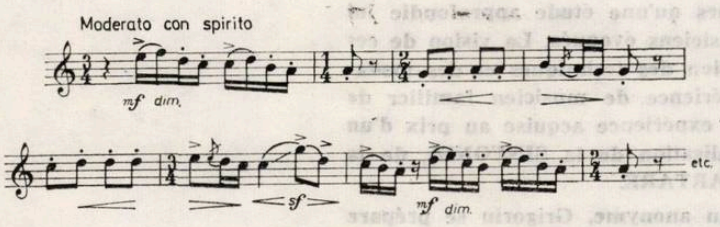
La dramaturgie de l'oeuvre est d'une originalité qui atteste à son tour le caractère personnel de la conception musicale de Theodor Grigoriu : entre deux mouvements animés se place un autre, un mouvement plus lent, intitulé Canto e corteggio, dont la section médiane concentre comme dans un point focal les lignes de force issues de l'Allegro (Sinfonia) du premier mouvement ; et celui-ci, d'une vivacité modérée, trouve son accomplissement dans l'envol vers de lumineux horizons du Rondo final (Rondo vivo) et sa justification dans l'ambiance contrastante d'une égale tension émotionnelle du deuxième mouvement.



Dans la même sphère d'investigations que la SINFONIA CANTABILE gravitent aussi les trois CHANSONS DE BERGER (CÎNTECE DE PĂSTOR, 1949), sur des vers de Dinu Athanasiu. Le lied reviendra dans l'oeuvre de Grigoriu vers 1969 avec le cycle des CINQ POÈMES (Chansons d'automne) sur des vers de Veronica Porumbacu et conçus dans un langage musical plus complexe, illustrant ses préoccupations à la deuxième étape de son chemin créateur. Dans le premier cycle, un langage austère féconde une ligne mélodique simple ; dans le second, un système d'intervalles distribués avec souplesse est commenté par une écriture pianistique pleine de fantaisie.

On a pu voir jusqu'ici que l'idée dominante de la première période de création est d'asseoir l'acte de composition sur les bases du folklore roumain, à ses zones de permanences. Au confluent de l'assimilation rigoureuse des méthodes de travail puisées à la sphère de la musique européenne et des états d'émotivité engendrés par l'art anonyme, prend contour le projet d'élaborer des mondes sonores marqués d'originalité. Les **VARIATIONS SYMPHONIQUES SUR UNE CHANSON D'ANTON PANN** (Six tableaux d'époque) composées en 1955 nous offrent l'univers sonore le plus élaboré de la première étape, un univers où l'adhésion affective est affermie d'une vision cristalisée sur des réalités spirituelles d'une autre source dont à présent il extrait la sève nourissant son travail.

Les **VARIATIONS** explorent de manière extensive et en profondeur, pour la reconstituer ensuite de l'intérieur, la géographie spirituelle du Bucarest du siècle passé, ce Bucarest duquel Anton Pann, le fameux chantre d'église (le protopsalte) demeure une figure emblématique. La mentalité de ce monde spécifique, relevant d'un concept plus large, défini aujourd'hui par le terme complexe d'„esprit sud-est européen", a exercé l'attrait bien connu sur les penseurs, les poètes, les artistes roumains de différentes époques. Le mélange de culture orale, d'un pittoresque parfois excessif et de raffinement intellectuel, la coexistence d'une méditation ascetique, d'origine byzantine, et d'un goût pour l'étalage des moeurs et des passions sur tous les plans de la vie physique et psychique, voici autant de traits qui définissent l'espace historique et culturel de l'Europe de sud-est et qui ont constitué les thèmes d'une recherche poussée par Lucian Blaga, Ion Barbu, Matei Caragiale et tant d'autres. A son tour, Theodor Grigoriu en est attiré, s'y penche et y trouve une féconde source de suggestions pour l'art des sons. Il est conscient qu'il se trouve devant un espace „clos", où la circulation des messages décrit des trajets qui s'entrecoupent sans cesse, se superposent, ou bien se rencontrent en toute liberté, de manière aléatoire, tel un caroussel dont les évolutions ne prendraient jamais fin. La forme musicale choisie (et peut-être idéale) pour transposer sur le plan de l'architecture sonore une vision sur un tel monde est celle des variations, puisqu'elle garde l'équilibre entre la force centrifuge et la force centripète par rapport à un axe central, le thème. Quant à celui-ci, le compositeur fait appel pour sa pièce, à une mélodie intitulée Je n'en peux plus de fatigue (Nu mai pot de ostenit), comprise dans le recueil de chansons d'Anton Pann dénommé L'Hôpital de l'amour (Spitalul amorului). L'air en est simple, la facture diatonique, attrayante pour son projet musical des **VARIATIONS**. Et celles-ci réussissent en effet à rendre cette vivante complexité d'images visuelles ou auditives, ce jeu de contrastes affectifs, tout ce pittoresque de kaléidoscope, d'un Bucarest d'autrefois, étant issues d'une pensée et culture riches, mais qui, néanmoins, ne cessent de graviter — dans leurs données structurales — autour de la chanson choisie comme thème :



Le caractère simple des éléments constitutifs de la chanson leur prête une grande disponibilité d'engrènement dans des assemblements mélodiques divers et c'est de là que découle aussi la possibilité d'organiser en des formes sonores plus complexes le matériel ainsi obtenu.

Sur le fond d'un Bucarest de la moitié du XIX-e siècle, se profile la figure captivante et en quelque sorte énigmatique du chantre Anton Pann. Aussi, le thème des variations a-t-il également le rôle d'illustrer par ses métamorphoses successives les hypostases, la vie du personnage. Dans la dramaturgie de l'oeuvre, le plan où le compositeur place son héros ou bien celui du cadre où il le fait se mouvoir, ne sont pas fixes : avec raffinement, c'est tantôt l'un, tantôt l'autre qu'il présente en gros-plan, parfois au cours de la même variation. C'est le cas de la troisième, intitulée A l'ombre de l'„Eglise-des-Potiers" (În umbra bisericii Olari) : le thème de trombones évoque les aspirations spirituelles du chantre, alors que l'orchestre dans son ensemble, tel un rideau, évoquant la sévère grandeur des édifices ecclésiastiques, tend les annihiler, les réduire au silence. D'autre part,

le thème et une ligne mélodique d'une austérité byzantine s'entrelacent dans la section centrale. De cette permanente tension entre la figure du personnage et le cadre où il est placé nait le drame psychologique des relations d'Anton Pann avec le monde clérical de son temps.

La quatrième variation, Le filleul de Pépéléa, le dégourdi (Finul Pepelei cel isteț), écrite sous la forme d'un scherzo, crayonne le portrait même d'Anton Pann, tel qu'il est resté dans la mémoire du peuple, plein de vitalité et d'astuce, prenant à la légère et avec humour les vicissitudes de la vie.

La cinquième variation, Chanson profane (Cîntec de lume), fait fondre graduellement l'image du héros dans la pâte de couleur dont est peint le décor : une partie de plaisir bucarestoise prolongée jusqu'à l'aube. Pour arriver à cet effet musical, le compositeur estompe les contours du thème principal et, par contraste, introduit aux violoncelles un thème nouveau provenant du même recueil de chansons d'Anton Pann. Ce nouveau thème déplace l'attention de l'auditeur du héros vers l'ambiance, tout en se tenant dans la sphère d'intonations de la mélodie qui le représente. On se trouve enveloppé d'un sentiment temporel qui s'écoule sans rigueur et que l'on va retrouver, plus tard, dans Les débauchés de la Vieille Cour (Crаii de Curtea Veche) ; la variation toute entière en est baignée.

Cependant, l'oeuvre de Grigoriu ne manque pas de sections où l'espace physique même ou bien certains événements de l'époque sont présentés en gros-plan. Ainsi, la première variation (Les collines de Slivna (Colinele Slivnei) suggère dès le début des Six tableaux d'époque un site dont le paysage semble baigné par la lumière caractéristique d'un ciel balkanique. D'une grâce toute orientale, les rythmes colorent discrètement l'espace musical qui, dans un sens pictural, évoquent les toiles de Seurat où les paysages sont réalisés au moyen de touches pointillées.

La deuxième variation L'horreur ottomane (Spaima otomană) se fait remarquer par l'emploi virtuose des ressources orchestrales qui réalise des panoramas d'une grande mobilité du geste, tragiques et violents.

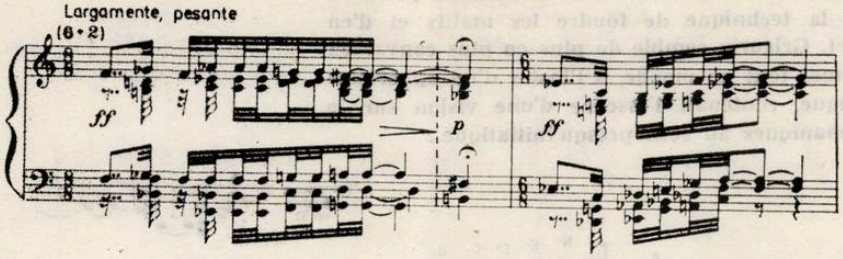
Le final des variations, Le Babylone bucarestois (Vavilonie bucureșteană) atteste la maîtrise du compositeur à manier ce que l'on pourrait appeler une technologie des motifs opérant par la disjonction, la mise en dialogue ou bien la mise en valeur de certaines similitudes des profils. Tout cet enchaînement de mélodies — parmi lesquelles résonne à un moment donné un ländler (aussi d'origine antonpannesque !), ensuite une cornemuse — mène à une apothéose de grande tension où le musicien expose en pleine lumière sonore le thème initial, orné à présent de cette cornemuse capricieuse, dont la ligne diatonique dégage une sorte de frénésie, comme si, enfin, se voyait la sortie d'un labyrinthe. Par cette métaphore sonore, Grigoriu a réussi peut-être à surprendre quelque chose du long chemin parcouru par l'affirmation de la culture nationale.

La seconde étape créatrice de Theodor Grigoriu repose, comme nous l'avons déjà signalé, sur l'assimilation des idées esthétiques qu'une étude approfondie lui fait trouver dans les chefs-d'oeuvre des grands musiciens évoqués. La vision de ces artistes doués d'une extraordinaire force d'intégration des techniques et des modalités expressives s'est greffée sur sa propre expérience de musicien familier de l'éthos roumain et du folklore de ce peuple ; une expérience acquise au prix d'un laborieux processus de laboratoire, lors de la réalisation de la SINFONIA, de la suite EN AMONT DE L'ARGEȘ ou de la DANSE TARTARE.

Après avoir capté les essences de la création anonyme, Grigoriu se prépare à les faire fondre dans les creusets d'un „folklore imaginaire".

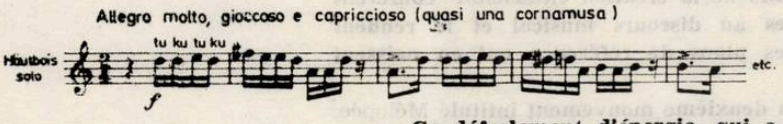
De ce point de vue, le CONCERT POUR DOUBLE ORCHESTRE DE CHAMBRE ET HAUTBOIS, 1957, constitue un passionant sujet de recherche. On pourrait dire que l'ouvrage est la métaphore sonore de la seconde étape toute entière. Dans le CONCERT POUR HAUTBOIS, une structure mélodique reposant sur des figurations de rythmes et d'intonations empruntés au folklore mais passés à travers un processus d'abstraction, est soumise à un minutieux travail de composition construit avec des codes formels de facture classique. Au niveau des significations, cette démarche apparaît comme particulièrement complexe : la mélodie est un lamento (bocet), dont le caractère dur, obsédant, est transpercé graduellement jusqu'à son explosion frénétique dans le final de l'ouvrage. Or, la seconde étape de l'oeuvre de Grigoriu réside précisément sous le signe d'une fébrile exploration en profondeur de la morphologie du mélos populaire — ou bien des langages esthétiques de quelques grands musiciens, tel Georges Enesco — pour arriver en final à des horizons idéels et émotionnels d'une ample portée.

L'exposition du thème du lamento — par des sonorités solennelles, de concerto grosso händelien, constitue l'introduction du CONCERT :



Le premier mouvement (Moderato affettuoso, quasi una melopeea) **reprend le thème dans un ample travail : des procédés de facture polyphonique, voire même hétérophonique, y sont utilisés afin de créer un kaléidoscope de motifs et d'images sonores dérivés, en leur totalité, de la substance musicale du** lamento.

Le deuxième mouvement (Adagio sognando) **nous communique une atmosphère de rêverie que brise la réapparition du thème fondamental, porté à un état de tension accrue. L'effet en est d'autant plus remarquable que le premier mouvement, tout entier, résidait sous le signe du thème. D'autre part, le paroxisme qui marque le retour de ce dernier crée comme un noyau d'incandescence d'où, telle une** catharsis, **l'énergie émotionnelle se précipite vers les rapides torrents du Finale** (Allegro molto giocoso e capriccioso, quasi una cornamusa):



Ce déferlement d'énergie, qui a tout l'aspect d'un éclatement sonore, ne va se vêtir pas un instant d'un mode d'extériorisation expressioniste. Il convient même de souligner à ce propos un trait essentiel du CONCERT : il y persiste la teinte d'un classicisme de facture énescienne, étrangère à tout geste spectaculaire.

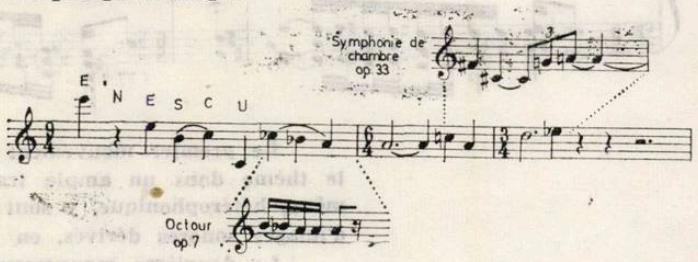
Ce qui nous semble le plus réussi dans cette partition c'est l'infusion de l'imaginaire que l'originalité créatrice de la pensée du compositeur lui a inculquée, prêtant à son discours des dimensions proches du fantastique. Le travail auquel il soumet jusqu'au profond cette mélodie au caractère de complainte funèbre, engendre autour de ses branches constitutives de très subtils mouvements ; le paysage, tout en paraissant demeurer le même, se transforme sans cesse non par un changement des plans, mais par un jeu de lumières qui valorisent un monde de formes spécifiques à toute démarche complexe de l'imagination.

Nous rappelions ci-avant qu'il existe des rapports entre l'oeuvre d'Enesco et la musique de Grigoriu. Ces rapports transgressent toutefois le niveau des influences qu'habituellement les chefs-d'oeuvre jouissant du statut de prestigieux modèles exercent sur les musiciens des générations plus jeunes. L'explication en est que Theodor Grigoriu s'est formé dans une ambiance pleine de la résonnance des opus d'Enesco, les consciences des compositeurs roumains de toutes les générations continuant d'en subir le rayonnement. En faisant une comparaison, nous dirons que pour Grigoriu l'auteur de l'OEDIPE est le créateur d'un monde dont émane une spiritualité à ne pas pouvoir confondre ; un monde, vers lequel il aspire de s'en pénétrer dans la même mesure où il s'est identifié à l'univers du folklore.

HOMMAGE À ENESCO (OMAGIU LUI ENESCU, 1960), est le fruit d'un long chemin l'approchant du génie de celui qui a valu à la musique roumaine d'obtenir sa reconnaissance sur le plan universel. L'ensemble inédit pour lequel cette pièce est conçue (quatre groupes de violons) relève de l'idée d'une multiplication — dans le temps, l'espace, dans la conscience du compositeur et de l'auditeur — du violon énescien. La forte réverbération de son chant produit un tel écho qu'il ne suffit plus d'un seul instrument pour le recueillir, mais bien d'une multitude de violons qui semblent vouloir amplifier jusqu'aux limites du possible la pensée musicale de l'illustre musicien. Les fines articulations des compositions d'Enesco, suivies avec une patiente attention, déclenchent une alchimie caractéristique au bout de laquelle on découvre une musique qui affirme pleinement la personnalité de Grigoriu. D'avoir donné de nouvelles dimensions, à sa manière, aux coordonnées de l'art énescien, il transforme l'hommage d'une contemplation nostal-

giques des moments du passé dans un effort visant de perpétuer l'énergie créatrice de génération en génération.

Du point de vue de l'enrichissement des moyens d'expression du compositeur, la pièce représente un sommet dans la technique de fondre les motifs et d'en faire un tissu sonore continuel ; en effet, Grigoriu semble de plus en plus convaincu de la capacité d'un seul motif à renfermer tout un monde, à l'instar d'un aphorisme hellène qui, suivant la croyance antique, contenait l'essence d'une vision sur le monde. Voici un de ces éléments épiphaniques au sens presqu'initiatique :

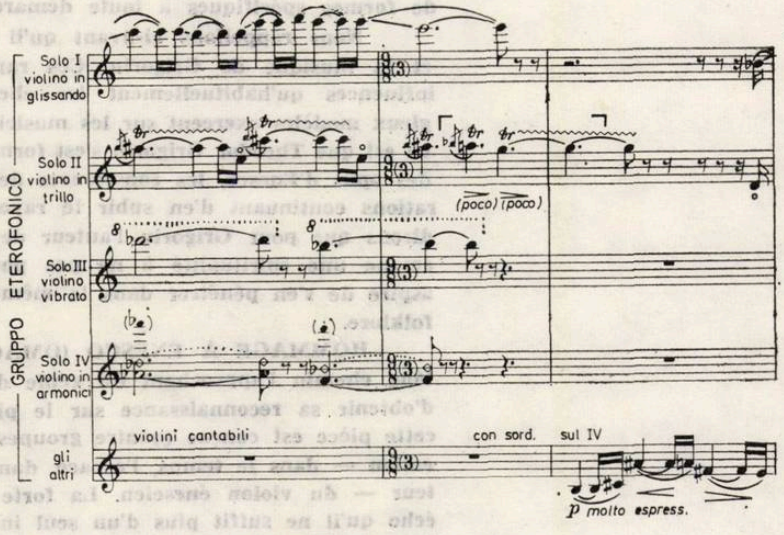


On voit que le motif ci-dessus prend forme au moyen d'une libre interprétation du nom d'ENESCO (où la lettre N symbolise parfois la pause dans l'écriture neumatique).

Dans la première section, Prélude, ce motif, ainsi qu'une citation lapidaire de l'Octuor à cordes d'Enesco et d'un autre motif emprunté à la Symphonie de chambre, sont inclus dans un seul arc mélodique. La présence de cette citation de même que la richesse des rappels de motifs de la création énescienne confèrent des dimensions symboliques supplémentaires au discours musical et le rendent d'une densité extrême par la multitude des plans de référence qui en naissent dans la conscience de l'auditeur.

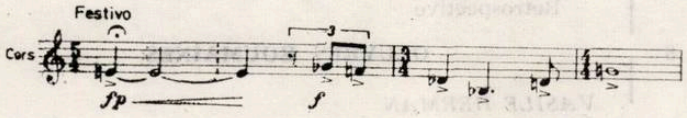
Pareillement, l'introduction au cours du deuxième mouvement intitulé Mélopée, d'un Gruppo eterofonico formé des soli des quatre groupes de violons, représente aussi une conséquence de la longue étude des partitions d'Enesco ; l'hétérophonie, on le sait bien, constitue une présence évidente dans l'oeuvre de celui-ci, en tant que résultat d'une intuition exceptionnelle. Theodor Grigoriu adopte ce procédé pour sa propre composition, de manière consciente et manifeste.

L'ensemble des violons, violini cantabili, développe l'idée mélodique de large souffle de ce mouvement et dont l'expressivité s'accroît aux niveaux du dessin des motifs, des résonnances acoustiques, du coloris des timbres par les quatre solos des chefs de parties: **solo I:** violino in glissando, **solo II:** violino in trillo, **solo III :** violino vibrato **et solo IV :** violino in armonici :



Le Finale, Polyphonie, par le mouvement des lignes mélodiques s'entrelaçant dans une tissure vibrante, suggère les recherches passionnantes et l'esprit de laborieuse activité qu'éveillent chez les musiciens des générations ultérieures les grands opus d'Enesco et qui les stimulent de monter vers les sommets de l'art sonore. Grigoriu lui-même en rencontre une fois de plus le souffle poétique d'une permanence du folklore, transfigurée par le pouvoir de l'imaginaire.

De la seconde période de création, tient aussi la cantate ODE À MA VILLE (ODĂ ORAŞULUI MEU, 1963), sur des vers de Nina Cassian, qui laisse croire au premier contact que le compositeur s'est en quelque sorte éloigné des préoccupations qui le caractérisent au cours de cette étape ; on ne tarde pas à se rendre compte que la cantate ne leur est pas étrangère, car elle témoigne des mêmes aspirations vers l'agrandissement continuel de la sphère de ses recherches. L'idée du poème — conçu spécialement pour cette oeuvre — est claire ; elle nous est communiquée par des images convaincantes, relevant de la verve et de la richesse des métaphores poétiques. En partant de ces images, Grigoriu a élaboré une architecture sonore apparentée dans une certaine mesure au néoclassicisme d'un Hindemith ou d'un Stravinski. À partir de quelques cellules simples comme dans le motif :



du premier mouvement, la musique se dirige vers des structures plus compliquées. La relation texte-musique y est approfondie, non dans un sens illustratif, mais dans celui de l'inclusion des significations poétiques des mots dans la matière fluide des sons, plus malléable et plus généralisatrice.

L'ODE À MA VILLE ouvre de larges perspectives à toute pensée musicale qui se propose d'actualiser la vieille forme de la cantate et d'adapter ses possibilités d'expression aux réalités empreintes de dynamisme de la vie roumaine contemporaine. C'est pourquoi, l'oeuvre se situe parmi les créations du genre les plus notables des années '60.

Arrivés à la fin de l'analyse de la seconde étape, nous allons maintenant examiner le poème orchestral RÊVE COSMIQUE (VIS COSMIC, 1959), qui présente une importance spéciale non seulement dans l'oeuvre de Theodor Grigoriu, mais aussi dans la musique universelle de l'époque.*)

(à suivre)

---

*) A la suite de l'audition et de l'analyse de cette oeuvre, le musicologue Dr. RUDOLF LÜCK, directeur des éditions musicales GERIG (Allemagne-Ouest) l'a présenté au cours d'une émission de la Radio Köln destinée à la musique roumaine contemporaine. Il affirma à cette occasion que „les effets d'ensemble et la texture complexe du RÊVE COSMIQUE anticipent de quelques années leur apparition dans la musique de certains compositeurs européens de la septième décennie".

CUPRINS

Telegrama Uniunii compozitorilor, adresată Comitetului Central al Partidului Comunist Român, tovarășului Nicolae Ceaușescu, Secretar General al Partidului Comunist Român, Președintele Republicii Socialiste România 1

VASILE TIMIȘ (muzica)
LUCIAN AVRAMESCU (versurile)
Partid, îți mulțumim 2

THEODOR GRIGORIU
Cîteva idei despre fuziunea dintre cuvînt și muzică 6

WILHELM BERGER
Retrospectivă 8

CREAȚII ROMÂNEȘTI

VASILE HERMAN
Oratoriul „Pe urmele lui Horea" de Sigismund Toduță 11

★

Magazinul MUZICA (reclamă) 16

ACTUALITATEA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

(rubrică realizată de Michaela Roșu în colaborare cu : Mihaela Marinescu, Cristina Bohaciu, Carmen Misievici, Rodica Giurgiu, Boris Chelaru, Gh. Șoima)

Din activitatea Uniunii compozitorilor 17
Agendă 18

EUGEN VICOS
Calendar muzical (aprilie) 22

TITUS MOISESCU
Filatelie muzicală 23

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează :
Edgar Elian, Dan Scurtulescu, Iosif Sava, Nicolae Brînduș, Vladimir Popescu-Deveselu, Cronicar, A. D., Al. I. Bădulescu, Rodica Iliescu 24

RECENZII

Dr. GHIZELA SULIȚEANU

Teodor T. Burada, Opere, vol. III 32

GEORGE SBÂRCEA
Cartea muzicală străină : Scrierile despre muzică ale lui Kodály Zoltán 34

DIN ȚĂRILE SOCIALISTE

DUMITRU AVAKIAN
Mijloc de stagiune muzicală berlineză 35

ANTON DOGARU
Zile muzicale la Sofia 36

TEODOR BRATU
Festival de balet contemporan 37

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

FRED POPOVICI
Theodor Grigoriu 39
(traduit par l'auteur)

MUZICA ȘI ARTELE FRUMOASE

MARIN MIHALACHE
Eugen Crăciun : „Contraste" (coperta III)

SOMMAIRE

VASILE TIMIȘ (musique)
LUCIAN AVRAMESCU (vers)

Parti, nous te remercions 2

THEODOR GRIGORIU

Quelques idées sur la fusion entre la parole et la musique 6

WILHELM BERGER

Rétrospective 8

OEUVRES ROUMAINES

VASILE HERMAN

L'oratorio „Pe urmele lui Horea" („Sur les traces de Horea") de Sigismund Toduță 11

★

Le magasin MUZICA (réclame) 16

L'ACTUALITE MUSICALE ROUMAINE

Les activités de l'Union des Compositeurs 17
Agenda 18

EUGEN VICOS

Calendrier musical 22

TITUS MOISESCU

Philatélie musicale 23

LA VIE MUSICALE

Signataires :
Edgar Elian, Dan Scurtulescu, Iosif Sava, Nicolae Brînduș, Vladimir Popescu-Deveselu, Cronicar, A. D., Al. I. Bădulescu, Rodica Iliescu 24

REVUE DES LIVRES

dr. GHIZELA SULIȚEANU
Theodor T. Burada, Opere, vol. III 32

GEORGE SBÂRCEA

Le livre de musique étranger : Les écrits sur la musique de Kodály Zoltán 34

LA VIE MUSICALE À L'ETRANGER

DUMITRU AVAKIAN
Saison musicale berlinoise 35

ANTON DOGARU
Journées musicales à Sofia 36

TEODOR BRATU
Festival de ballet contemporain 37

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

FRED POPOVICI
Theodor Grigoriu 39
(traduit par l'auteur)

MUSIQUE ET BEAUX-ARTS

MARIN MIHALACHE
Eugen Crăciun : „Contrastes" (IIIe couverture)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Eugen Crăciun: „Contraste"

În cele trei decenii cîte au trecut de la debutul său, în 1948, timp în care a deschis şase expoziţii personale (plus una în Elveţia), în afara participărilor la saloanele oficiale şi la alte manifestări colective precum şi la unele expoziţii de artă românească organizate în străinătate, — pictorul Eugen Crăciun (n. 1922) s-a afirmat prin diversitatea preocupărilor tematice, vădind totodată înclinări şi spre grafică şi artă decorativă, în afară, bineînţeles de pictură. Dar şi aici arată o mare mobilitate de spirit. trecînd cu dezinvoltură de la o viziune în care recunoşteam mai la începutul activităţii, influenţa unuia dintre profesorii săi de la Iaşi, maestrul Corneliu Baba, la o nouă orientare aş zice obiectuală, prin folosirea unor elemente care propriu-zis nu intră în limbajul picturii clasice, şi pe care nu le-a preluat de la profesorii institutului bucureştean (Ciucurencu şi Angheluţă), unde şi-a terminat, în 1953, studiile de artă. Influenţele acestora din urmă, dacă vor fi fost, nu puteau fi, în orice caz, decît în contrast cu cea dintîi, anulîndu-se reciproc.

Căutîndu-şi propriul drum, E. Crăciun pare a urmări realizarea unor cicluri tematice, sau, cu alte cuvinte, variaţiuni pe aceeaşi temă, care să-i îngăduie o mai profundă sondare a realităţii, din unghiuri diferite. Peisajele sale de iarnă, dintr-o vreme, cu pomi foarte stilizaţi, ca şi cele în care simplitatea calmă a zidurilor albe ducea la realizarea unei atmosfere de mare puritate, vădeau nu numai intenţii poetice ci şi posibilităţi de realizare a unor imagini cu o bogată încărcătură emoţională.

De mai mulţi ani, în pictura acestui artist îşi fac loc tot mai mult alburile nupţiale, imaginea luminii, a purităţii, a unei calme bucurii, pentru care foloseşte o pastă subţire, aproape imaterială.

Ca recuzită a tablourilor sale, pictorul foloseşte obiecte foarte disparate, pe care numai voinţa sa le alătură, lucid, urmărind anume efecte, un contrast de formă şi culori. Printre ele s-au impus grupurile de instrumente muzicale antropomorfizate. Cu asemenea tablouri a participat în 1969, alături de alţi cîţiva pictori români, la o expoziţie internaţională din Polonia, avînd ca temă „muzica în arta contemporană".

De atunci, interesul său pentru subiectele muzicale pare a se fi accentuat, de vreme ce l-am întîlnit frecvent în expoziţii cu asemenea imagini. Ne reamintim, de pildă, de o izbutită *Dimineaţă de mai*, în care silueta adusă în prim plan, monumentalizată, a unei tinere femei, cu gîtul mult alungit, ca de lebădă, apărea într-un balcon alb, avînd într-o parte şi alta două viori ce-şi făceau pandant, în timp ce şirurile albe de blocuri abia schiţate, cu siluetele lor geometrizate mergînd spre infinit, sugerau tuburile fără număr ale unei orgi miraculoase, dispuse într-un ritm sideral, menit să ne ofere sugestia unui spaţiu vast şi a unei muzici astrale, cosmice, la care contribuie, firește, şi lumina ca de geneză a cerului primăvăratec.

În lucrarea reprodusă pe copertă, intitulată *Contraste*, cele două personaje îşi fac şi ele pandant, dar numai compoziţional. Pentru că artistul a urmărit, cum lesne se poate observa, chiar cînd lipsesc culorile (a căror prezenţă ar fi fost, desigur, mai concludentă), un contrast evident între cele două instrumente, flautul şi violoncelul ; unul, subţire, drept (ca obiect cu formă materială), cu sunet dulce, liric, dintr-o gamă evocatoare, nostalgică, iar celălalt (violoncelul), masiv, mai greoi, numai curbe şi rotunjimi domoale, întrucîtva antropomorfizate, cu sunet grav, catifelat, atingînd profunzimi răscolitoare.

În afară de contrastul dintre formele instrumentelor, precum şi cel al sunetelor, care în pictură, evident, nu are cum să se audă, apare aici, uşor descifrabil, contrastul optic dintre armoniile cromatice ale părţilor ce formează acest diptic, dintre culorile calde şi reci, lizibil într-o bună măsură şi într-o reproducere alb-negru. Este de fapt tocmai ceea ce şi-a propus pictorul să realizeze în tabloul său.

În timp ce în stînga coloritul rămîne discret, în nuanţe deschise, de ocruri şi galbenuri luminoase, subtil armonizate, şi deci mai apropiate de lirismul şi puritatea flautului, în dreapta sînt folosite violeturi grave, contrastante, mergînd pînă la brunuri roşcate, sobre. Aici, munţii din fundal, într-o văluire ritmată cu drapajul rochiei, sugerează şi ei, în contrast cu cei din stînga, forţa şi duritatea geologicului, adecvate pentru a pune în valoare materialitatea, conturul bine precizat al violoncelului, şi implicit a gamei sale profunde.

Ambele personaje au o elegantă grafie a construcţiei ; mîinile lor, cu degetele alungite, stilizate, au gesturi delicate, în concordanţă cu acţiunea.

Stăpîn pe posibilităţile limbajului pictural, împins uneori pînă la virtuozitate, Eugen Crăciun se inspiră adesea din lumea muzicii, sub diferitele ei ipostaze, realizînd imagini expresive, metaforice, în stare să reţină atenţia prin atmosfera lor şi prin stările afective ce ni le sugerează.

Marin MIHALACHE

MUZICA — Nr. 4 — 48 p. — București, aprilie 1979

Redacția : București, Poiana Narciselor, nr. 6, sector 7
Administrația : Constantin Esarcu, nr. 2, sector 1
Telefon : 15.93.61

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona, adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226,

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct), ZENO VANCEA, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU.

Pe coperta I : Eugen Crăciun — „Contraste"

I. P. Informația c. 1212

42.416

Prețul lei 7

5-6

MAI – IUNIE 1979

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALIST

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXIX nr. 5—6 (320—321) mai—iunie 1979

Rolul criticii muzicale în progresul culturii contemporane

de dr. Romeo GHIRCOIAŞIU

Rolul dinamic al criticii muzicale este un corolar firesc al întregului fenomen ce reprezintă viaţa muzicală a unui popor, a unei epoci. Nicolae Filimon, Titus Cerne sau Mauriciu Cohen-Lînaru în epoca de începuturi a şcolii noastre, George Breazul, Mihail Jora, Constantin Brăiloiu, Ana Voileanu-Nicoară, Cella Delavrancea sau Emanoil Ciomac în perioada interbelică au constituit prin scrisul lor factorul ce a însufleţit cultura noastră muzicală. Examenul critic căruia ei i-au supus creaţia originală sau arta interpretativă, recepţia muzicii şi locul ei în viaţa societăţii — a constituit un temei hotărîtor pentru progresul continuu al muzicii româneşti moderne. Drumul ascendent al artei noastre sonore a putut astfel urca treaptă cu treaptă, deoarece critica muzicală s-a oprit cu luare aminte asupra fiecărei pagini, asupra fiecărui moment care a putut însemna, fie chintesenţa unor împliniri creatoare, fie impasuri ale dezvoltării viitoare. Şi unele şi celelalte ofereau materialul unor analize avizate în care critica muzicală apela la întreg arsenalul ei metodic. Investigaţii istorice şi dezbateri teoretice, judecăţi de valoare şi explicaţii prospective erau modalităţi prin care textele critice s-au integrat dinamic, cu evidente valenţe ştiinţifice, în evoluţia muzicii noastre. Aşa după cum critica literară poate fi o modalitate a teoriei şi istoriei literare, critica muzicală a fost ea însăşi, nu numai o oglindă a vieţii muzicale, ci un adevărat mod de cunoaştere istorică, teoretică, estetică sau sociologică a muzicii noastre de odinioară. Cronicile muzicale semnate de marii noştri compozitori şi muzicologi constituie o adevărată istorie vie şi autentică a şcolii muzicale româneşti. Autenticitatea e dată de faptul că criticul muzical şi compozitorul vorbeau limbajul aceleiaşi epoci. Istoria muzicală pe care o realiza cronica de artă era lipsită de distanţa istorică ce defineşte istoriografia propriu zisă. În locul reconstituirii istorice — oricum empirică şi incompletă — critica muzicală aducea o identificare a acelui prezent creator ce devine pentru noi trecut istoric. Şi dacă distanţa istorică implică o aşezare a valorilor, în schimb critica muzicală reflectă o ierarhie axiologică proprie epocii — exprimată în opera de artă sau în interpretarea ei. Iată cîteva consideraţiuni menite să afirme rolul dinamic al criticii muzicale care, axîndu-se cu hotărîre pe temeiuri ştiinţifice, e în măsură să împlinească — azi încă mai mult ca odinioară — funcţii complexe legate de cunoaşterea teoretică sau de practica social-artistică a epocii noastre.

Prin valenţele ei ştiinţifice, critica muzicală poate fi considerată azi ca o ramură importantă recunoscută ca atare în sistemul disciplinelor muzicologice, ale căror metode le poate adopta în mod eficient. Ea poate adopta perspectiva istorică-diacronică — pentru a relua ideile lui George Călinescu legate de critica literară — tot aşa după cum poate şi trebuie să adopte investigaţia estetică, socială, sincronică a fenomenului studiat. Între istoric şi logic — după cum preciza Engels — se desfăşoară o permanentă corelaţie. Ea trebuie să stea la temeiul oricărui demers ştiinţific, al oricărei discipline muzicologice şi implicit al criticii muzicale, pentru a se evita cu consecvenţă atitudinea an-istorică, desprinsă de fluviul dinamic al vieţii.

Cîteva consideraţiuni generale ne vor permite să situăm locul criticii muzicale în angrenajul culturii şi societăţii noastre contem-

porane, pentru că apoi, să urmărim cîteva aspecte legate de realizările, succesele, neîmplinirile și prospecțiunea vieții noastre artistice văzute prin prisma criticii muzicale.

Este binecunoscut faptul că necesitățile majore ale societății noastre în evoluția sa pe coordonatele unor luminoase perspective în toate domeniile de activitate impun un proces intens de selecție, de judecăți critice, de opțiuni și decizii asupra bunurilor materiale și spirituale destinate dezvoltării personalității umane pe multiple planuri. Creația muzicală — fie autohtonă sau din patrimoniul universal — în drum spre marele public, este supusă unui atent control, în numele principiilor călăuzitoare ale umanismului socialist. Astfel — după cum de asemenea se cunoaște — girul uniunilor de creație este absolut indispensabil pentru plasarea unei lucrări originale în circuitul valorilor noastre artistice și, în continuare, pentru a putea fi inclusă în repertoriul instituțiilor noastre muzicale, aceasta va trebui să se conformeze condițiilor oferite de o activitate planificată în cadrul stagiunilor de concerte. Același mecanism de selecție funcționează de pildă și în cazul casei de discuri, a radio-televiziunii, instituții cu un mare rol în promovarea valorilor artistice. De aceea, includerea cronicilor, recenziilor, studiilor sau articolelor privind unele creații sau aspecte ale vieții muzicale în coloanele ziarelor sau revistelor, la fel ca și editarea unor volume consacrate aceloraşi probleme reprezintă tot rezultatul unor decizii colective. Sarcina ce revine organelor de conducere ale tuturor instituțiilor amintite fiind de extremă importanță, realizarea ei în optime condiții necesită o deosebită competență și etică profesională, astfel încît orice probabile obiecțiuni asupra respectivei activități vizează implicit cel puțin unul din factorii amintiți.

În prim-planul peisajului muzical românesc au apărut și continuă să apară personalități complexe care dovedesc preocupări atît în domeniul teoriei cît și în cel al practicii artei sunetelor, creatori, muzicologi, critici muzicali sau pedagogi — în același timp și interpreți de valoare sau interpreți cu remarcabile realizări în domeniul cercetării muzicologice sau al creației. În întreg acest context critica noastră muzicală ar avea menirea de a supraveghea cît mai îndeaproape posibil toate articulațiile angrenajului care constituie acest atît de complex, real și specific act critic, din care am desprins aici doar unele aspecte considerate ca fiind mai semnificative.

Răsfoind cu atenție o seamă de cronici, recenzii sau articole din ziarele și revistele de specialitate sau cu profil literar și văzînd multimea semnăturilor unor autori din cele mai variate domenii de activitate artistică, am putea fi ușor ispitiți să ne autoiluzionăm și să vorbim despre polivalențe spirituale ale unor personalități de tip renascentist, rod al deosebitei efervescențe culturale a societății socialiste la ora actuală. Firește, întîlnim și asemenea personalități. Din păcate însă, accesul la diversele publicații continuă să rămînă — în unele cazuri — o problemă de conjunctură, de relații. Considerăm că s-ar impune cu stringență din partea redacțiilor și uniunilor de creație o verificare atentă a colaboratorilor pentru ca pe viitor prestațiile acestora să oglindească fără dubii competența profesională, spiritul critic și capacitatea — cel puțin onorabilă — de exprimare literară, dacă nu chiar un autentic talent literar, adică acea „pană espertă" despre care vorbea Nicolae Filimon.

Cotidienele locale clujene, prin profilul lor specific, permit o legătură directă cu masele de spectatori. Această relație creează condiția unei largi informări capabile de a contribui la educația muzicală a publicului spectator. Apartenența politică a ziarelor impune cu necesitate în cîmpul scrisului muzical o ținută care să reflecte prestigiul orientării și muncii organelor de partid și de stat. În acest sens caracterul partinic al articolelor inserate în paginile acestor ziare trebuie să se materializeze prin : reflectarea politicii partidului cu referire la repertoriul orchestrelor simfonice și al teatrelor lirice, creația muzicală românească, educația și instrucția muzicală pentru cunoașterea fenomenului muzicii contemporane, legătura compozitorilor și dirijorilor profesioniști cu activitatea artistică de amatori, cu masele de spectatori. Un loc deosebit în paginile cotidienelor trebuie să-l ocupe referirile cu privire la creația muzicală pentru artiștii amatori — și în special asupra cîntecului coral. Nu în ultimul rînd scrisul muzical al ziarelor locale trebuie să imprime o atitudine competentă asupra aprecierii interpretărilor muzicale, în sensul descifrării unor mesaje artistice exprimate într-un limbaj muzical inovat, ale cărui valențe pot fi reactive în timp, creîndu-se astfel un spațiu informațional ajutător. În aceeași ordine de idei, ziarele locale pot fi un excelent intermediar în dialogul compozitori-spectatori, articolele unor creatori proeminenți, părerile unor muzicologi de înaltă ținută, membri ai Uniunii Compozitorilor, spuse într-un limbaj accesibil, trebuie să găsească spațiul corespunzător. Este de altfel în interesul politicii culturale a partidului nostru ca activitatea scrisului muzical în presa locală să se ridice la nivelul exigențelor generale. Precizăm însă că tipologia articolelor cu conținut muzical inserate în cotidienele locale trebuie să se integreze în orientarea generală a ziarelor respective. Cu alte cuvinte, caracterul informativ trebuie să predomine. Acest fapt însă nu trebuie să ducă la extrema absolutizării și deci a schematizării reflectării vieții muzicale, lăsîndu-se spațiu suficient caracterelor formative pe care materialele de presă sînt obligate să le conțină. Cîmpul diacronic al scrisului muzical din acest domeniu de activitate trebuie să cultive în continuare simplitatea, accesibilitatea, să pro-

cedeze la o justă selecționare a manifestărilor muzicale, să acționeze pentru continua perfecționare profesională a condeielor în scopul creșterii competenței și responsabilității. Scrisul muzical din presa locală trebuie să devină un mijloc atractiv de informare asupra vieții muzicale locale sau de interes republican.

Luînd în discuție scrisul muzical din presa locală clujană se pot constata următoarele :

Actuala situație nu are organizată observarea atentă și competentă, profesională, a scrisului muzical în cotidienele locale din țară, chiar dacă există sporadic consultări între redacțiile acestor ziare, colaboratorii muzicali externi și forurile muzicale competente. Din această cauză, în decursul timpului, colaboratorii externi ai ziarelor au avut nivele foarte variate de competență, meșteșug scriitoricesc și orientare estetică.

Lipsa unor astfel de observări periodice și a unor concluzii colective elaborate în comun de către forurile muzicale și redacțiile ziarelor respective a dus fie la izolarea acestor colaboratori de cadrul muzical organizat (care le-ar fi permis perfecționarea în timp a activității lor și atragerea — de la caz la caz — spre secțiile de critică muzicală ale filialelor Uniunii Compozitorilor), fie la acceptarea unor stări de lucruri necorespunzătoare. În acest fel s-a ajuns la subordonarea unilaterală a acestor colaboratori lipsiți de calitatea profesional-muzicală necesară, încercarea și acceptarea unor condeie fără pregătire muzicală corespunzătoare și chiar fără studii muzicale superioare, fapte care nu au permis conjugarea eforturilor generale pentru atingerea unor nivele superioare de activitate în toate cazurile.

De asemenea, apariția unor critici muzicali făcuți instantaneu precum și apariția unor materiale laudative fără semnătură nu slujesc interesele majore ale culturii noastre muzicale — și cu atît mai puțin — calitatea scrisului muzical. Ele sînt anacronice și în contradicție cu spiritul de echitate profesională ce caracterizează în ansamblu scrisul muzical din presa noastră socialistă.

Studiourile de radio locale prezintă periodic cronici muzicale informative, interviuri cu compozitorii locali, emisiuni de educație și instrucție muzicală. În ceea ce privește situația colaboratorilor externi, ea este asemănătoare cu cea a cotidienelor locale.

Referindu-se la cotidianul clujean „FĂCLIA", trebuie să menționăm faptul că se fac încercări pentru permanența articolelor cu conținut muzical. Spațiul restrîns al ziarului, ponderea mare a materialelor ce privesc arta artiștilor amatori — comparativ cu spațiul acordat activităților muzicale profesioniste, impune o selectare judicioasă, competentă și responsabilă.

Apariția după 4 sau 6 zile a cronicilor muzicale ale concertelor simfonice, neluarea în seamă a unor concerte sau spectacole de operă de cea mai mare importanță (cazul spectacolului de premieră cu opera „Năpasta" de Sabin Drăgoi la Opera Română din Cluj-Napoca) anulează parțial eficacitatea educativă din cîmpul de acțiune al scrisului muzical, lăsînd lacune irecuperabile în cronica muzicală a timpului. Tot în această ordine de idei, nu poate fi justificată pe deplin menținerea pe un timp îndelungat a unor cicluri radiofonice (exemplu „Corifei ai muzicii lirice") care, alături de prezentarea unor mari artiști români sau străini, redescoperă o serie de cîntăreți italieni, care de care mai uitați, ocupînd un spațiu cu efecte instructiv-educative nu la nivelul cerințelor actuale.

Pentru o mai sporită competență, responsabilitate și eficiență a scrisului muzical din paginile presei locale, se impun următoarele :

— Observarea periodică a articolelor cu conținut muzical din presa locală de către filialele Uniunii Compozitorilor ;

— Înființarea cadrului organizat de perfecționare a colaboratorilor externi cu scopul ridicării continue a calității acestora, sporindu-se astfel gradul de competență și responsabilitate profesională. (Considerăm că aprecierea calității colaboratorilor externi ai ziarelor locale trebuie să pornească de la evaluarea corectă a capacităților profesionale la locul de producție (învățămîntul muzical, secretariate muzicale etc.) fond pe care se poate sau nu cultiva capacitatea specifică cronicarilor muzicali și dezvolta acele laturi profesionale care semnifică competența în domeniul scrisului muzical) ;

— Permanentizarea consecventă a rubricilor muzicale în ziarele locale concomitent cu diversificarea problematicii.

— Crearea unui raport mai echilibrat între ponderea articolelor cu referire la arta artiștilor amatori și cele cu referire la arta muzicală profesionistă, mai ales în acele orașe unde instituțiile muzicale ocupă un loc important în viața artistică a țării ;

— Crearea suplimentului de duminică — o foaie — care să fie rezervat manifestărilor din arta profesionistă (muzică, plastică, teatru).

Desigur că o problemă esențială a criticii muzicale este cea a formării cadrelor de mîine. Este evident că revine conservatoarelor un rol primordial în acest domeniu. Existența (în anii trecuți) pentru scurt timp a unui curs de secretariat muzical și critică muzicală în planurile de învățămînt ale secției de muzicologie a deschis perspective noi unei atari specializări, preluate în actualul plan de învățămînt de către cursul practic de muzicologie. În cadrul acestuia însușirea formelor muzicologice are în vedere și cronica și critica muzicală. Lipsa unui curs special este neutralizată și prin faptul că formele criticii muzicale sînt studiate în contextul celorlalte forme muzicologice, de care se apropie prin obiect și metode.

Un rol deosebit în acest sens poate fi împlinit de către cercurile studențești de critică muzicală organizate în conservatoare.

Cercul de critică și secretariat muzical trebuie să pună la îndemîna studenților — și mai

ales a celor de la secția de muzicologie, un îndreptar teoretic și practic care să asigure o cît mai justă apreciere a fenomenului muzical creator și interpretativ. Se va avea în vedere cunoașterea gradată a formelor principale ale desfășurării criticii în general : cronica, recenzia, eseul, analiza și materialul de sinteză. Pentru cunoașterea acestora, comparația continuă cu critica plastică, dar mai ales cu critica literară, va constitui un îndreptar de bază. O eficiență reală a formei de lucru a cercului de critică muzicală va putea fi atinsă numai printr-o continuă privire critică asupra criticii muzicale însăși, în care pătrund adesea diletanți și neaveniți care aduc după sine nu numai fenomenul îngrijorător de dezinformare a publicului, dar chiar și pe acela de pervertire a gustului muzical.

Cercul de critică muzicală inițiază studenții și în problemele de secretariat muzical, în diferite formule de conferințe și dezbateri muzicale (orale sau scrise).

Spiritul critic al studenților va fi dezvoltat treptat oferindu-li-se posibilitatea de a se manifesta prin diferite tipuri de articole, dezbătînd critic o scară valorică interpretativă sau creatoare cît mai întinsă.

Considerăm însă că pentru studenții de la muzicologie însușirea unui adevărat bagaj teoretic și practic de critică muzicală nu ar putea acoperi eficiența scontată în cadrele restrînse ale unui cerc științific lunar, ci doar, în acelea ale unei discipline de învățămînt. În ciuda acestor lipsuri și în baza instrucției din cursurile de muzicologie (analize, forme sau istorie), foștii membri ai acestor cercuri (în limbile română și maghiară) semnează de pe acum cronici în presa periodică. Rezultatele nu au întîrziat să se afirme și în munca de secretariat muzical : Filarmonicile din Satu-Mare, Oradea, Cluj-Napoca, Timișoara, Sibiu, Tg. Mureș, Opera din Cluj-Napoca au secretari muzicali recrutați din aceiași foști membri ai cercului de studenți îndrumați de către Conservatorul din Cluj-Napoca.

În revista *„Steaua"* în deceniile 50—60 au semnat cronici și eseuri Eugeniu Speranția și R. Ghircoiașiu, pentru ca în ultima vreme noi condeie să definească o mai tînără generație în critica noastră muzicală. Alături de violonistul și dirijorul Casiu Barbu — care semnează cronica muzicală permanentă a revistei —, menționăm pe Dr. Rodica Pop, Dr. Ștefan Angi, Enea Borza, Ilie Balea, Costin Cazaban sau Cristina Bohaciu.

Cronicile analizează prime audiții ale creației originale (Oratoriul „Pe urmele lui Horea" de S. Toduță, „Iona" de A. Vieru ș.a.) și urmăresc evenimentele curente ale instituțiilor de spectacole — în mod deosebit ale Filarmonicii clujene sau ale formațiilor de cameră „Ars Nova", „Collegium Musicum Academicum", ale Cvartetelor „Napoca" sau „Pro Camera".

Uneori cronicile cuprind eseuri asupra creației, interpretării sau problemelor muzicologice, ceea ce dă un amplu diapazon paginilor destinate de către revista „Steaua" artei muzicale.

Revista *„Tribuna"* a avut, încă din momentul înființării ei, un valoros colectiv de colaboratori pentru cronicile muzicale, printre care menționăm pe George Sbârcea, Cornel Țăranu, Ilie Balea, Gheorghe Merișescu, Vasile Herman și alții. În ultimul deceniu cronicile muzicale au devenit momente izolate prin raritatea lor, în ciuda adoptării unor tineri muzicologi ca : Emiliu Dragea, Michaela Caranica-Fulea sau Mircea Bejinariu.

Nivelul reprezentativ al revistei „Tribuna" — ca oglindă a vieții culturale din acest important centru și reflex al evenimentelor din întreaga țară — impune din partea ei noi eforturi pentru ca, alături de cronicile literare, dramatice sau plastice, arta sonoră să-și găsească locul ce i se cuvine în paginile revistei.

★

La Cluj-Napoca apar trei organe de presă în limba maghiară : ziarul „Igazság" al Comitetului Județean al PCR și al Consiliului Popular Județean, săptămînalul „Utunk" al Uniunii Scriitorilor din R. S. România și revista lunară „Korunk" a C.C.E.S. Pentru ca observațiile noastre să fie concludente, am considerat util să parcurgem toate numerele publicate în ultima lună în cazul ziarului „Igazság", în ultimul sfert de an în cazul săptămînalului „Utunk" și în ultimul an în cazul revistei lunare „Korunk". În general, putem să afirmăm că rezultatele acestui sondaj sînt satisfăcătoare pentru profilul muzical al celor trei organe de presă.

Ziarul *„Igazság"* a oferit cititorilor săi în luna ianuarie a.c. un număr de 16 scrieri muzicale care reflectă, în majoritatea lor, evenimente ale vieții muzicale locale. În persoana lui István Rónai, ziarul are un cronicar permanent al concertelor filarmonicii (5 scrieri), iar László Fehérvári asigură cu regularitate cronica de operă (5 scrieri) ; referitor la activitatea lui Fehérvári ținem să subliniem că el urmărește cu aceeași atenție atît evenimentele artistice de la Opera Maghiară cît și pe cele de la Opera Română. Deși ziarul „Igazság" se bucură de concursul acestor doi cronicari permanenți, coloanele sale sînt accesibile tuturor celor care doresc să li se alăture lor, chiar dacă nu sînt muzicologi, ci doar melomani-cititori. În acest sens considerăm deosebit de salutară dezbaterea care a urmat premierei Rossini de la Opera Maghiară, în al cărei cadru au luat cuvîntul trei spectatori, dintre care doi nemulțumiți de cronica criticului permanent. Menționăm că și cronicarul TV al redacției, Zoltán Krizsán, a-

cordă cuvenita importanţă emisiunilor muzicale difuzate de Televiziunea Română.

Săptămînalul „*Utunk*“ nu se bazează pe contribuţia unor cronicari permanenţi ca „Igazság“ sau ca „Luceafărul“, „Săptămîna“ şi alte publicaţii româneşti. Cele 13 scrieri muzicale publicate în coloanele revistei „Utunk“ în perioada noiembrie 1978—ianuarie 1979 sînt semnate de 10 autori. Ele sînt foarte diferite atît ca gen cît şi ca tematică : Dr. István Angi recenzează cartea de curînd apărută a lui Ede Terényi, László Fehèrvári publică un montaj de zece interviuri prilejuite de cea de a 30-a aniversare a Operei Maghiare şi un necrolog al regretatei vedete de prestigiu internaţional pe tărîmul operetei care a fost Hanna Honthy. Judith Gergely consemnează prima audiţie postumă a unei lucrări de Aladár Zoltán, Katalin Halmos este prezentă cu un interviu luat pianistului András Schiff, István Rónai face cronica premierei „Bărbierul din Sevilla“ de la Opera Maghiară, Sebastyén Mihály analizează, competent, o producţie muzicală a emisiunii în limba maghiară a Televiziunii Române, Attila Demény prezintă formaţia de jazz „Experimental Q. 2“, Zsolt György evocă personalitatea recent dispărutului Charles Mingus, Albert Györbiró publică un eseu intitulat „Bach este etern“, iar Ferenc László — care semnează în „Utunk“ o rubrică mai mult sau mai puţin permanentă intitulată „Corespondenţă muzicală din Bucureşti“ — prezintă trei evenimente de seamă ale vieţii muzicale din Capitală : interpretarea în primă audiţie, sub bagheta lui Anatol Vieru, a Cvintetului de Schönberg, concertul formaţiei „Cappella Academica“ din Viena şi prima audiţie absolută a operei „Orestia II“ de Aurel Stroe. Ne-am permis această înşiruire exhaustivă a scrierilor publicate în „Utunk“ pentru a demonstra aria largă de preocupări a colaboratorilor şi numărul mare de autori-muzicologi care au acces la paginile acestei reviste destinate artelor.

În total 16 scrieri muzicale în 26 de numere de ziar, respectiv 13 scrieri destinate problemelor muzicii, publicate în 12 numere de gazetă săptămînală, — iată un bilanţ cantitativ pe care îl socotim meritoriu. Iar în ceea ce priveşte profilul acestor două rubrici muzicale locale în ziar, iar în săptămînalul „Utunk“ o panoramare de mai largă deschidere a fenomenului muzical local, naţional şi mondial cu concursul a cît mai multor autori — putem afirma că cele două organe de presă oferă un exemplu pozitiv de diviziune raţională a sarcinilor ce le revin în slujirea vieţii muzicale şi în informarea cititorilor privind muzica precum şi de valorificarea raţională a cadrelor disponibile, conform specificului celor două publicaţii.

Mai puţin pregnantă ni se prezintă orientarea revistei „*Korunk*“ care, în anul 1978, în 1056 de pagini, a publicat doar un număr de 5 scrieri muzicale. Prin această remarcă critică nu vrem, desigur, să diminuăm valoarea materialelor publicate cum ar fi, de exemplu, articolul comemorativ Franz Schubert al lui János Fancsali, care abordează, dacă nu ne înşelăm, pentru prima oară în muzicologia noastră, problema legăturilor biografice ale lui Schubert cu muzicieni transilvăneni.

Dacă ne este permis să formulăm cu acest prilej şi cîteva sugestii, am propune ziarului „Igazság“ să-şi găsească un colaborator permanent care să urmărească evenimentele muzicale publice ale Conservatorului de muzică „G. Dima“, prea rar reflectate în paginile sale, iar redacţiei „Korunk“ i-am sugera să-şi propună să publice în fiecare număr cel puţin un articol de muzicologie sau de publicistică muzicală, fie sub forma unei rubrici permanente, semnată de un singur autor, ca la „Steaua“, fie prin atragerea autorilor care semnează articolele publicate în „Utunk“ şi în „Igazság“. Numărul mare al acestora dovedeşte cu prisosinţă că publicistica muzicală maghiară din oraşul nostru nu duce lipsă de cadre dornice de a se afirma şi că orice redacţie care îşi propune să contribuie, conform specificului publicaţiei respective la răspîndirea culturii muzicale şi la slujirea vieţii muzicale, îşi poate găsi şi autorii capabili să realizeze aceste aspiraţii.

în colaborare cu Francisc LASZLO

★

Ziarul „*Neuer Weg*“, ca organ reprezentativ cu apariţie zilnică, include în paginile sale frecvente relatări despre evenimentele muzicale importante, mai ales din Capitală (referent Klaus Kessler) şi din Sibiu (referent Wolf Aichelburg). Contribuţiile se disting prin aprecieri competente şi sînt de un remarcabil nivel literar. Adesea sînt consemnate aniversări sau comemorări ale culturii muzicale autohtone (Richter, Reilich ş.a.) sau universale (Schubert), de obicei în pagina săptămînală culturală.

Revista de cultură „*Karpaten-Rundschau*“ este axată în primul rînd pe problemele din zona teritorială a Transilvaniei. În paginile sale acordă aproape săptămînal un spaţiu important acelor evenimente muzicale care, prin semnificaţia lor socială şi culturală se dovedesc a fi de un interes major. Astfel, revista a organizat chiar şi o masă rotundă în vederea participării formaţiilor de amatori (de limbă germană) la Festivalul Naţional „Cîntarea României“, publicînd ulterior toate luările de cuvînt. Activitatea formaţiilor de amatori îşi găseşte aici frecvent ecou şi sprijin. Viaţa de concert a Braşovului (în mod deosebit Festivalul muzicii de cameră), primele audiţii (recent, Simfonia a X-a de Wilhelm Berger), co-

memorări, recenzii de cărți, note sau discuri, chiar contribuții la cercetarea muzicologică, constituie doar cîteva dintre preocupările redacției (rubrică îngrijită de Wolfgang Wittstock).

La toate acestea se adaugă și o recentă anchetă în rîndul elevilor asupra locului pe care-l acordă aceștia muzicii în formarea lor spirituală.

Chiar dacă nu toate evenimentele muzicale sînt comentate, o rubrică specială informează totuși anticipat asupra manifestărilor de acest gen din comunele județului Brașov, din Brașov, Sibiu, Timișoara și București. Sub raportul calității comentariilor precum și sub cel al orientării deschise și vaste, revista dă dovadă de o înaltă responsabilitate, constituind totodată un sprijin real în stimularea vieții muzicale.

în colaborare cu Hans Peter TÜRK

Critica muzicală azi

de Alfred HOFFMAN

Activitatea muzicală desfășurată în România socialistă este de o bogăție și complexitate uimitoare în momentul de față și de aici reiese de îndată și necesitatea existenței și manifestării puternice a unei critici muzicale corespunzătoare pe plan cantitativ și mai ales calitativ acestei realități. Cu regularitate, documentele oficiale dedicate problemelor culturii și artei — începînd cu cuvîntările secretarului general al Partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, subliniază importanța primordială pe care conducerea statului o atribuie rolului criticii de specialitate în lămurirea problemelor generale legate de mersul înainte în diferitele compartimente artistice ca și — în mod concret — în aprecierea fenomenului artistic propriu-zis. În fața unei asemenea cantități de muzică, cum este cea compusă și difuzată la noi, fără îndoială că trebuie să se exercite o selecție, să se releve ce este bun și mai puțin bun, să se sprijine afirmarea și ridicarea valorilor și — să o spunem răspicat — să se împiedice răspîndirea non-valorilor și proliferarea impusturii. Pentru că este firesc ca în condițiile în care artei și culturii i se creează un cîmp de manifestare atît de larg să se strecoare pe lîngă grîul nobil și multă neghină.

Dar mai este și un alt rol al criticii, poate tot atît de important este acela de „igienă culturală" — ca să-i spunem așa. Fiecare citim presa, o mulțime de gazete, reviste, pe lîngă cărți. Ne dăm seama, astfel, ce rol primordial îl au discuțiile despre artă, crearea a ceea ce înseamnă un *climat fertil* în domeniul schimbului de păreri, al circulației ideilor. Critica este un stimulent vital, absolut necesar, al vieții artistice, ea este aceea care aduce aproape de public bunul cultural propriu-zis, îi atrage atenția asupra lui, asupra semnificațiilor, interesului, caracterului novator, sau dimpotrivă, al fenomenului respectiv. Sînt lucruri care se cunosc de mult — critica nu este la noi ceva nou — nici cea literară, nici cea muzicală — și tradițiile ei, pe care le pătrundem din ce în ce mai bine, ne arată că ea a fost întotdeauna în pas cu tendințele progresiste, de propășire a culturii românești și a naționalităților conlocuitoare. Dar ni se pare că în momentul de față problematica aceasta a devenit de o actualitate și mai stringentă. Publicațiile noastre dau în genere glas unui schimb de opinii extrem de viu — cred că pot vorbi de ceea ce se întîmplă în critica literară, unde asistăm cîteodată chiar la dezlănțuiri pătimașe ; critica muzicală, fără să-și ia tonul de la ceea ce reprezintă părtinire și neprincipialitate în unele discuții, se cuvine să se molipsească de la acest caracter pasionant, ascuțit, eminamente de actualitate al criticii din alte domenii ale artei și culturii noastre ; îmi permit să amintesc, în afară de critica literară, pe cea teatrală sau cinematografică. În zadar am putea crede că fără critică muzicală compozitorii sau interpreții ar fi mai liniștiți să-și vadă de treburile lor și să creeze în tihnă și pace. De fapt, ar crea în vid pentru că, după un timp, nimeni nu s-ar interesa de ei și chiar ei înșiși ar simți că ceea ce fac are ceva stătut și steril, nu duce nicăieri și nu privește pe nimeni. De altfel, pînă la urmă și oamenii de artă, în majoritatea lor, își dau seama de rostul criticii ; chiar cei ce au fost deranjați cîndva de vreun condei mai caustic și care s-ar fi putut simți înclinați să dorească dispariția unei asemenea îndeletniciri ajung să înțeleagă că este mai bine să fii criticat decît neluat în seamă, să se treacă, adică, pe lîngă creația ta, ca pe lîngă ceva inexistent.

În general, pe plan național se poate constata în ultimii ani o împrospătare simțitoare a cadrelor de critici cu muzicieni bine pregătiți care scriu despre muzică „dinlăuntrul" profesiunii acesteia. Față de trecut, cînd gazetarii obișnuiți, mai mult sau mai puțin „melomani", asigurau rubricile de specialitate — bineînțeles în afară de excepții remarcabile, reprezentate de personalități artistice ca Mihail Jora, George Breazul, Alfred Alessandrescu, Emanoil Ciomac, etc. — în momentul de față majoritatea covîrșitoare a criticilor sînt muzicieni nu numai cu studii de specialitate ci chiar adesea cu o activitate practică notabilă, în muzicologie, compoziție, interpretare. Mai mult, se poate spune chiar că se constată o profilare individualizată a diferiților critici în domeniile — să le numim — ale componisticii contemporane, ale interpretării — simfonice, instrumentale, vocale și corale —, ale criticii de carte muzicală, de muzicologie, ale criticii de disc, de muzică ușoară, muzică pop, muzică folk, etc. În principiu, lucrul este bun, dat fiind că în vremea noastră specializarea cît

mai riguroasă duce la aprofundarea cîmpurilor de manifestare respective. Pe de altă parte, n-ar trebui să renunţăm la tipul criticului de formaţie multilaterală, cu o opinie de larg orizont asupra domeniului muzicii în general şi care, bazîndu-se pe suportul specializării sale într-un anumit domeniu al artei sunetelor, are puterea de a îmbrăţişa oricare dintre compartimentele ei aparte. Spun aceasta, pentru că specializarea prea restrînsă are şi reversul ei, cîteodată neplăcut. Am început să întîlnim şi o seamă de critici care fac din scrisul lor un sprijin, uneori abia camuflat, al îndeletnicirii din viaţa muzicală practică. Cînd criticii încep să scrie gîndindu-se în ce măsură slovele lor vor favoriza programarea propriilor lor lucrări de către o anume filarmonică, anumiţi solişti sau sînt obsedaţi de găsirea posibilităţii manifestării lor pe tărîm interpretativ, cînd scriu străduindu-se să împingă înainte în primul rînd pe cei din grupul de idei, poate restrîns, căruia îi aparţin, cînd nu văd mai departe de frămîntarea, nu o dată sterilă şi fără răsunet adevărat, a cercurilor artistice preocupate doar de lansarea lor cît mai operativă în viaţa publică, înseamnă că am ajuns foarte aproape de demonetizarea, aproape anularea nobilei vocaţii căreia ne-am dedicat. Este timpul să cerem în toate domeniile criticii o revenire cît mai drastică la o anumită principialitate, la criterii înalte etice şi artistice, care să ne permită să promovăm, după cum am spus şi mai sus, adevăratele valori. Să avem tot timpul în vedere că primul nostru obiectiv este punerea în lumină a tezaurului nostru muzical din trecut şi de astăzi, în ce are el mai reprezentativ şi că se cuvine să ne obiectivăm, distanţîndu-ne de ceea ce reprezintă interese de grup restrîns, de reţeaua de influenţe şi de prietenii, pentru a pune în lumină arta mare, adevărul că în această ţară se face o muzică de cea mai înaltă calitate, pe plan naţional şi internaţional vorbind.

De altminteri, mai înainte de a vedea ce ne separă, s-ar cuveni să ne gîndim la ceea ce ne uneşte. Vorbind cu luciditate, în momentul de faţă critica muzicală trebuie să-şi cucerească spaţiul grafic corespunzător în publicaţiile existente. Desigur, există şi puncte de vedere înguste, după care concertul public ar fi un fenomen aşa-zis „perisabil" — tocmai dată fiind calitatea lui de unicat, nerepetabilitatea, ceea ce l-ar pune în inferioritate faţă de spectacolul teatral sau cinematografic, care se reproduce pe o perioadă mult mai îndelungată în timp. În mod firesc, ar fi foarte simplu de dovedit caracterul anacronic al unei asemenea poziţii şi faptul că ea este infirmată de întreaga dezvoltare a criticii muzicale mondiale din ultimele secole. Se poate arăta că adeseori într-un simplu concert se produc anume fapte artistice care pot să determine o trăsătură definitorie în dezvoltarea vieţii spirituale a unui popor într-o întreagă epocă sau — de ce nu — pe secole de-a rîndul ; să ne gîndim numai la ce au însemnat concertele cu muzică de Enescu — dirijate de Constantin Silvestri şi ne vom da seama că ele au fundamentat în bună măsură întreaga noastră perspectivă asupra muzicii româneşti contemporane. Este cazul să arătăm în chip cît se poate de răspicat că o neglijare a aspectului periodicităţii susţinute a activităţii de critică muzicală poate genera o discontinuitate în oglindirea manifestărilor artei noastre, privînd pe viitorul istoric al muzicii româneşti de sursa principală de informare folosită de muzicologi de secole încoace. Această lacună ne apare cu atît mai gravă cu cît riscă să lipsească posteritatea de mărturii de primă însemnătate ale unei epoci atît de pasionante şi fecunde în creaţia şi interpretarea muzicală cum este cea pe care o trăim. De aceea, trebuie să spunem că neglijarea, de către redacţiile unor ziare şi reviste, a rubricii de critică muzicală — rubrică pe care acestea au avut-o cîteodată prezentă în bune condiţiuni, acum cîţiva ani — este cu deosebire reprobabilă. Oscilarea nemotivată a preocupărilor în această direcţie, cauzată cîteodată de pricini cu totul locale, cum ar fi insuficienta sensibilitate la muzică a redactorilor responsabili ai acestor publicaţii, ni se înfăţişează ca un fenomen negativ, pe care se cuvine să-l combatem cu toată hotărîrea.

Dintr-o îndelungată activitate în domeniul criticii se desprind, pe de altă parte, concluzii de o mare complexitate. Desigur că trebuie să dovedim practic conducătorilor de ziare şi de periodice culturale că neglijarea oglindirii vieţii muzicale este un fapt grav, care pune în umbră manifestarea unuia din cele mai mari daruri creatoare cu care este înzestrat poporul pe care îl slujim. Desigur că trebuie să arătăm adevărul că, în perioada cînd statul nostru susţine cu eficienţă şi consecvenţă dezvoltarea culturii muzicale, ar însemna să nu ţinem seama de acest nobil efort dacă nu l-am reflecta în scrisul nostru aşa cum se cuvine. Desigur că trebuie să convingem cercuri din ce în ce mai largi că muzicalitatea acestui popor este una dintre cele mai favorabile căi pentru afirmarea spiritualităţii lui specifice pe plan mondial şi că a nu acorda şi scrisului despre muzică locul cuvenit în afirmarea unui asemenea adevăr ar însemna să ne privăm singuri de un mare atu. Toate acestea sînt strict adevărate. Dar în acelaşi timp, să nu uităm că sîntem datori opiniei publice cu descoperirea şi încurajarea unor autentice personalităţi în critica muzicală. Întotdeauna, redacţiile vor fi mult mai dispuse să ne publice dacă scrisul nostru va fi pasionant, va căuta să îmbine specificitatea muzicală cu punctul de vedere general cultural, dacă va şti să atingă coardele cele mai sensibile şi mai nobile ale receptivităţii cititorului. Critica muzicală va fi în măsură mai largă acceptată şi încurajată în momentul cînd ea va fi în stare în adevăr să ţină piept competitivităţii celorlalte genuri publicistice larg răspîndite. Fără îndoială, nu putem adopta soluţii ca acelea pe care, în glumă,

le dădea cineva la problema : cum să aducem mai mult public la operă ? „Să-l rugăm pe Ion Dolănescu să ne cînte, din cînd în cînd". Nu, nu e vorba de a merge pe linia minimei rezistențe, nici de a coborî stacheta exigenței noastre. Dimpotrivă ! Trebuie să dovedim, în cuvîntul scris despre muzică, faptul că arta de care ne ocupăm este în centrul vieții spirituale a omului contemporan, că problemele de limbaj de pildă, în măsura în care le abordăm, sînt o rezultantă generală a evoluției întregului mers al gîndirii, al aspirațiilor generațiilor noastre. Ni se cere să rupem cît mai neîntîrziat barierele care ne mai separă de necesitățile sufletești ale imensului public avid de cultură care ne înconjoară. Să ne învățăm cu toții să demonstrăm prin scrisul nostru că evenimentul muzical este un eveniment de vitală însemnătate, de la care nu trebuie să lipsim, ale cărui nuanțe infinit diferențiate sînt apte să ne îmbogățească orizontul sufletesc în chip hotărîtor. Să facem din critica noastră în primul rînd un instrument puternic de propagare a artei căreia ne-am dedicat : este momentul să arătăm că muzica bună, muzica mare este un instrument indispensabil al *optimizării oamenilor* — ca să întrebuințez un termen foarte la modă, al propășirii întregii societăți. Trebuie să demonstrăm că iubitorul de muzică bună, acela care se lasă antrenat de sublimul unei sonate, unei simfonii, unui cîntec inspirat, va fi mai cinstit, va munci mai bine, va fi un om mai folositor semenilor săi decît acela care va rămîne insensibil la toată această comoară de frumusețe, înălțătoare a spiritului, a conștiinței.

Aceasta nu înseamnă că trebuie să facem din critica muzicală doar un instrument de propagandă culturală. Dimpotrivă, ceea ce ne lipsește este și afirmarea puternică a unor criterii de cea mai înaltă exigență în judecarea fenomenului muzical. Mă voi referi aici în primul rînd la generațiile tinere. Manifestarea talentului muzical în rîndul lor este atît de impetuoasă, încît sîntem chiar noi surprinși uneori de acest fenomen, pe care cutez să-l numesc *unic*, în ansamblul vieții muzicale internaționale. Harul muzical este, în patria lui Enescu, un adevărat tezaur național, pe care nu ne putem permite să-l irosim, de care nu ni se va ierta să nu ținem seama. Dar cu atît mai mult se pune problema îndrumării acestui tineret, stabilirea unei ierarhii, care să permită orientarea mai sigură a instituțiilor de propagare a culturii muzicale — filarmonici, opere, radioteleviziunea, cercurile de prieteni ai muzicii etc. Este necesar ca tot acest tineret să se deprindă a respecta critica muzicală ; el trebuie să înțeleagă că, de pildă, concursurile sînt un element util de promovare a talentului, dar nici valabil odată pentru totdeauna, nici suficient pentru fundamentarea unei cariere. În ultimul timp, tinerii s-au obișnuit să fie numai lăudați, numai sprijiniți și nu pricep ce înseamnă aceea o critică obiectivă, riguroasă, care se exercită pentru binele și *progresul lor. Unii tineri care au apărut o*dată la radio sau televiziune — și ocazii în acest sens li se creează, din fericire, în chip frecvent în ultima vreme — sînt înclinați să creadă că sînt infailibili. Dacă același critic care le-a arătat odată calitățile le indică ulterior și unele scăderi și caută să-i îndrume spre binele lor și în perspectiva antrenării la distanțele lungi pe care le au în față pe parcursul unei întregi cariere, încep să se supere, să protesteze, să caute să exercite diverse presiuni asupra celui ce scrie sau vorbește — așa cum făceau în genere doar maeștrii consacrați înainte vreme. Aceasta arată evident că tineretul trebuie obișnuit cu o critică muzicală neinfluențată decît de *manifestarea valorii autentice.* Informîndu-se mai bine, tinerii vor afla că în fața criticilor riguroși, nici Casals, nici Richter, nici Karajan, — nici George Georgescu sau Constantin Silvestri — nu au fost scutiți, la vremea lor fiecare, de remarci conținînd cîteodată anumite rezerve. Practica vieții literare și artistice ne-a arătat limpede că nici un maestru nu poate fi ocolit de critică și de rigorile opiniei publice și că trebuie să țină seama permanent, chiar cînd a ajuns aparent pe culmile proprii, de părerile altora, bineînțeles cînd sînt exprimate în chip fundamentat și dublate de o perfectă bună credință.

Critica este deci, și trebuie să devină în măsură și mai mare, un instrument de propășire a culturii noastre muzicale. Adaug că, prin contribuția ei, și compozitorii vor fi puși permanent în fața unei oglinzi cît mai fidele a rezultatului eforturilor lor. Progresele evidente care s-au realizat în acest sens au făcut ca ecoul în cultura muzicală al unui opus să aibă drept criteriu, din ce în ce mai convingător, și reacția criticii muzicale la prima audiție și apoi la viața respectivei lucrări în practica de fiecare zi.

Am dori să arătăm acum că o critică muzicală activă și bine primită în paginile publicațiilor va putea deveni și un instrument al manifestării politicii internaționale echilibrate și înțelepte pe care o duce statul nostru. În baza relațiilor culturale deosebit de active ale României Socialiste, ne vizitează în permanență un mare număr de ansambluri, soliști, grupuri muzicale mai mult sau mai puțin restrînse din străinătate. Este limpede că, pe lîngă primirea spontană a publicului făcută în momentul respectivei manifestări, un ecou și mai durabil în timp al schimbului artistic îl vor reprezenta articolele, interviurile apărute în presă. Or, rostul înalt umanitar, folosul concret politic, reciprocitatea de care se bucură artiștii români în țările pe unde se duc — toate acestea sînt profund umbrite de lipsa oglindirii în presă, în chip corespunzător, a manifestărilor muzicienilor oaspeți. Iată încă un motiv care

ne face să pledăm pentru existența și manifestarea unei critici muzicale puternice și exigente, în toate centrele culturale dezvoltate ale țării. La un moment dat, era de regulă că toți oaspeții trebuie lăudați, aceasta reprezentînd chipurile o oglindire a cunoscutei ospitalități a țării noastre. Cred că am depășit de mult acest stadiu — sper cel puțin — pentru că trebuie să învățăm pe oaspeți că România este o țară foarte pretențioasă din punct de vedere muzical, unde talentul autohton pune în fața artistului oaspete o permanentă concurență de care acesta va trebui să țină seama. Deci, să scriem despre muzicienii oaspeți, dar să scriem astfel încît ei să înțeleagă că nu înghițim orice mediocritate și că cel ce vine să concerteze sau să-și arate compozițiile la noi își asumă o răspundere deosebită.

Paralel, este necesară o prezență mult mai activă a criticilor muzicali din România pe plan internațional ; ar trebui să se creeze regula ca fiecare ansamblu muzical important din țara noastră care merge peste hotare să fie însoțit de un critic, care să contribuie la cunoașterea ecoului avut de turneul respectiv în conștiința publicului din diferitele țări vizitate. Altminteri, prezența muzicii românești în lume va apărea mult mai palidă decît este în realitate. Evenimente importante nu vor fi reflectate corespunzător : un exemplu în această privință este reprezentarea capodoperei lui Enescu, *Oedip*, la Varșovia, la care ar fi trebuit să asiste, cu obligația de a o comenta, o serie de critici muzicali de la noi, pentru a marca această etapă semnificativă în drumul parcurs în lume de încă prea puțin cunoscuta creație fundamentală a celui mai mare muzician român.

Dacă pe planul creației, al propagării ei pe plan național, s-au făcut multe progrese, se cuvine să arătăm că festivalurile care dau astăzi profil caracteristic hărții muzicale a României Socialiste au o importanță specifică hotărîtoare în această privință. Începînd cu festivalul național „Cîntarea României", care sprijină în chip sistematic prezentarea creațiilor românești la un nivel cît mai ridicat de desăvîrșire artistică, nu putem uita că aproape toate sezoanele anului își au într-un punct sau altul al țării manifestări regionale, dar care îmbracă un interes adesea național. Începînd din primăvară și pînă toamna tîrziu, avem, pe lîngă Festivalul „Enescu", programat din trei în trei ani, festivaluri anuale, sau din doi în doi ani, cum sînt „Toamna muzicală clujeană", „Festivalul muzicii românești de la Iași", „Timișoara muzicală", „Festivalul muzicii de cameră" de la Brașov, zilele muzicale din Tîrgu Mureș, cele din Satu Mare, festivalul teatrului liric și al baletului de la Constanța, festivalul „Tinere talente" născut recent la Rîmnicu Vîlcea etc., etc. Să recunoaștem că proporția în care toate acestea sînt oglindite de critica muzicală este cu totul nesatisfăcătoare și astfel însăși imaginea pe care o oferim despre impetuozitatea vieții muzicale din România rămîne palidă. Pledăm, deci, pentru o activitate publicistică mult mai intensă legată de aceste manifestări, care însumează eforturi și desfășurări de forțe componistice și interpretative deosebite. Aș spune că în primul rînd fiecare din aceste festivaluri ar trebui să se îngrijească să adune în juru-i cît mai mulți și mai competenți critici muzicali, care vor contribui la cunoașterea lui pe plan local și național. Fără îndoială că aceasta ar crește și răspunderea pentru calitatea și interesul specifice fiecăruia din menționatele festivaluri ; de altfel, în condițiile stagnării sau unei prezențe strict formale, ele nu și-ar mai afla rostul. În momentul de față, la biroul de muzicologie al Uniunii compozitorilor s-au stabilit legături cu Ministerul Turismului pentru a se ajunge ca aceste festivaluri să constituie și un element de atracție pentru călătorul străin meloman. Critica muzicală se cuvine, deci, să fie în primele rînduri ale acțiunii de continuă perfecționare și popularizare a unor atît de pozitive întîlniri artistice, care sînt chemate să contribuie la sporirea efectivă a prestigiului muzicii noastre în lume.

Aș dori să tratez și unele probleme specifice de măiestrie a criticului muzical. Este important să ridicăm spre această profesiune condeie cît mai multe și mai calificate. Critica muzicală a unei țări civilizate, cu o cultură muzicală înaltă, cum este a noastră, trebuie să ofere aspectul unei diversități de opinii, din care cititorul să se poată călăuzi pentru a și-o forma, finalmente, pe a sa proprie. Azi nu mai este cazul să ne speriem dacă în legătură cu un fenomen artistic se aud păreri *pro* și *contra* ; aceasta demonstrează că avem o opinie publică vie, individualități interesante, și combative, care pot să lumineze aspecte cîteodată contradictorii ale manifestării în cauză. În momentul cînd artistul le va citi pe toate cu calm și obiectivitate și va căuta să înțeleagă chiar punctul de vedere al celui ce îl combate, înseamnă că toate ușile spre progresul artistic sînt deschise. Dar, paralel cu aceasta, sîntem nevoiți să arătăm că oricui trebuie să i se înlesnească, cu ușurință, drumul spre paginile presei. Așa cum tinerii compozitori sau interpreți se vor obișnui cu cîntărirea riguroasă a meritelor lor, tot așa tînărul critic va trebui să se învețe că profesiunea căreia i se dedică necesită o pregătire cît se poate de completă. Nu va fi deajuns să fie la curent cu cîteva lucrări „la modă", ci va fi chemat să se întemeieze pe o cultură clasică de necontestată temeinicie, pe cunoașterea profundă a patrimoniului lăsat de înaintași, atît pe plan național cît și universal. A devenit în ultima vreme o necesitate urgentă aceea de a determina pe toți tinerii să privească și în urma lor cu atenție, să studieze valorile trecutului — ca să ne referim la domeniul nostru — atît pe plan componistic cît și interpretativ. Dacă în ce privește pe compozitori se constată în genere — este adevărat,

asta și datorită maeștrilor lor — o pătrundere a capodoperelor secolelor trecute, interpreții mai au multe lacune în această privință și au adeseori impresia că stăpînirea tehnică a textului respectiv este suficientă. Nu o dată vom întîlni tineri talentați care nici nu au auzit de marile figuri ale artei interpretative de acum cîteva decenii. În planul criticii este necesar să combatem această orientare exclusiv „la fața locului", am spune lipsită de rădăcini și de perspective, de adîncime, o orientare pronunțat conjuncturală, care nu se poate încadra edificării temeinice a unei culturi muzicale cu vocație mondială. Pe de altă parte, sîntem nevoiți să accentuăm asupra necesității stăpînirii măiestriei exprimării, a purității și calității stilistice, prea adeseori neglijată astăzi. Scrisul multor critici este încîlcit, neglijent, abscons ; nu numai că ești silit să depui eforturi, cîteodată vane, pentru a-i descifra sensurile, dar nu rareori sub o frazeologie cu încărcătura aparent filosofică se ascunde folosirea improprie a termenilor, necunoașterea corectă a limbii românești, ca să-i spunem mai pe șleau. Să nu uităm că Schumann afirma că o critică trebuie să fie tot atît de atractivă, de frumos exprimată ca și manifestarea artistică pe care o comentează. De aceea, chemarea către *claritate* pe care o lansăm este direct legată de puterea de pătrundere a scrisului nostru și pînă la urmă de ecoul pe care îl va avea el atît în fața conducătorilor de publicații cît și a publicului care ne urmărește.

Să încheiem cu amintirea sensului însuși al activității noastre. Ea trebuie să denote responsabilitatea ideologică și artistică generală dar și curajul opiniei proprii. Critica muzicală este chemată să fie *critică*, adică să nu sulemenească adevărurile, sub fraze bine sunătoare dar în fapt nespecifice, pînă într-atîta încît să le facă de nerecunoscut. Se cuvine să găsim entuziasmul necesar, să fim apți de a exalta pînă la incandescența pătimașă arta adevărată — și în primul rînd valorile artei naționale, care au cea mai mare nevoie de a fi înfățișate în adevărata lor grandoare publicului nostru. Dar să fim mai puțin indulgenți decît în prezent cu mediocritatea, falsul, lipsa de talent, neseriozitatea, improvizația anti-artistică. Să luptăm prin mijloacele oneste ale profesiunii de critic pentru ca fiecare afiș muzical care apare pe pereții orașelor acestei țări să reprezinte o manifestare de calitate, de semnificație înaltă, dintre acelea menite să ne dezvăluie sublimul marii muzici.

Aspecte actuale și de perspectivă ale revistei „Muzica"

În procesul de definire a profilului și obiectivelor revistei MUZICA, un moment marcant, la care ne referim în dezbaterea de față ca la un punct de pornire, îl constituie analiza și planul de măsuri elaborate și aprobate în luna septembrie 1977, în cadrul ședinței Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor. Elementele noi afirmate cu acest prilej sînt fundamentate pe ideile cuprinse în documentele P.C.R. privind, pe de o parte, creșterea rolului Uniunilor de creație în dezbaterea și îndrumarea fenomenului cultural-artistic, în intensificarea dialogului artei profesioniste cu mișcarea artistică de mase, iar pe de altă parte, sporirea exigenței organismelor de presă în condițiile creșterii responsabilității redacțiilor, a organismelor consultative ale acestora. Comitetul de conducere al Uniunii compozitorilor precum și Consiliul de conducere al revistei au accentuat necesitatea întăririi atitudinii critice a revistei în reflectarea tendințelor și valorilor fenomenului muzical în ansamblu, a includerii sistematice a domeniilor reprezentative ale creației, artei interpretative, educației muzicale, activității teoretice, a prezentării mai eficiente a activității Uniunii compozitorilor, a cuprinderii mai largi a vieții muzicale din țară, a îmbunătățirii informării în legătură cu aspectele culturii muzicale pe plan mondial, a ridicării nivelului profesional concomitent cu sporirea gradului de accesibilitate a materialelor publicate, prin apropierea acestora de interesul și înțelegerea unui număr mai larg de cititori. Acesta este desigur un program ideologic și profesional pe cît de complex și de important pe atît de dificil de realizat, dacă ținem seama că se adaugă imperativelor sus amintite și acelea ale unui discernămînt ideologic mai ascuțit, ale unei atitudini estetice creatoare, înnoitoare, ale promovării unui cerc mai diversificat de colaboratori, concurînd toate la creșterea eficienței revistei ca purtător de cuvînt al Uniunii compozitorilor și Consiliului Culturii și Educației Socialiste, ca singurul periodic de specialitate și totodată ca un organism care se adresează în mod programatic marelui public iubitor de muzică. Cum a reușit redacția, în lumina unei priviri autocritice, să-și îndeplinească acest program ?

În analiza pe care redacția o propune dezbaterii de față este de arătat, ca un factor primordial, apropierea considerabil mai mare, în perioada la care ne referim, a tematicii revistei de obiectivele propriu-zise ale Uniunii compozitorilor care se înscriu ele însele în programul actual de dezvoltare a culturii muzicale în patria noastră. În acest sens, redacția a căutat ca revista să devină oglinda a tot ce

se realizează mai semnificativ în Uniunea compozitorilor pe planul creației, al activității de îndrumare și dezbatere a creației, al activității de sprijinire a mișcării muzicale de mase, în general al activității ideologice și estetice din Uniunea compozitorilor. Pe de altă parte, revista a urmărit să reflecte cu mai multă sensibilitate, cu mai multă inițiativă și aport specific evantaiul atît de divers al vieții muzicale românești în ansamblu. Modul în care în paginile revistei sînt reprezentate aceste două planuri esențiale — planul de realizări și de perspectivă propriu Uniunii compozitorilor și planul vieții muzicale în genere — și-ar putea afla expresie, după părerea redacției, atît în aprecierile pozitive și critice exprimate de cititori din rîndul profesioniștilor și amatorilor, de recenzii apărute în țară sau peste hotare, cît și în faptul că abonamentele la revistă, de exemplu pe trimestrul I a.c., coincid cu limita maximă a tirajului aprobat. Menționăm următoarele cifre : 1.300 abonamente individuale din afara Uniunii compozitorilor, în țară și străinătate, 259 abonamente ale membrilor Uniunii compozitorilor și 244 abonamente reprezentînd trimiteri ale publicației noastre peste hotare, la solicitarea unor instituții muzicale sau muzicieni. În legătură cu opinia, în esență justă, potrivit căreia revista nu are ecouri decît într-un cadru restrîns de cititori, am dori să reamintim că pretutindeni în lume, revistele de cultură muzicală care își păstrează un anumit nivel de tratare profesională își legitimează necesitatea prin competență, prin originalitatea și profunzimea contribuției la dezbaterea fenomenului artei sonore.

Pornind de la responsabilitatea actuală a revistei, redacția s-a străduit să îmbunătățească cuprinsul problematicii abordate, concomitent cu modernizarea aspectului grafic și tipografic, în ambele direcții beneficiind de atenția și sprijinul permanent al Secretariatului Uniunii. Revista apare credem într-o formă mai lesnicioasă lecturii și păstrării în bibliotecă, urmărindu-se totodată creșterea atractivității ilustrației, începînd cu coperta — care pune în valoare cicluri de monumente iconografice cu semnificație muzicală — și continuînd cu frontispiciul și fizionomia unor rubrici care tind să realizeze unitatea în diversitate. Considerăm că ne aflăm abia la începutul etapei de înnoire a aspectului grafic, păstrînd criteriile de expresivitate, gust, și mai ales servind ideea de a îmbogăți și pe această cale fondul iconografic al muzicii românești din trecutul îndepărtat pînă astăzi. Domeniul cutezanței noastre grafice și tipografice nu poate fi desigur luat în considerație fără criteriile de economicitate obligatorii atît pentru redacție cît și pentru tipografie.

Angajamentul cel mai complex al redacției este firește acela privind valoarea scrisului despre muzică, sfera de cuprindere a problemelor actuale ale culturii muzicale din România Socialistă. Primordiale în această privință sînt direcțiile afirmate în documentele Congresului al XI-lea al P.C.R., ale primului Congres al Educației Politice și Culturii Socialiste, în cuvîntările Secretarului General al partidului, în chemările adresate de tovarășul Nicolae Ceaușescu oamenilor de cultură și artă. În perioada la care ne referim, redacția a fost preocupată să reflecte în paginile revistei opinii privind vocația de accesibilitate a culturii muzicale românești, responsabilitatea actuală a muzicienilor și instituțiilor muzicale în procesul de îmbogățire spirituală a maselor, de educație etică și estetică a tineretului. Această temă importantă și-a aflat concretizarea în dezbateri sub generice ca : O trăsătură esențială a culturii muzicale românești (N. Coman, T. Bratu, O. Cosma), Înalta misiune a artei muzicale, Rolul și locul artei în dinamica vieții sociale.

Ideea de o însemnătate excepțională, subliniată de tovarășul Nicolae Ceaușescu în cadrul expunerii rostită în fața activului de partid și de stat la 5 august 1978 privind raportul necesar, dialectic, între personalitatea artistică și valorile culturale create de geniul permanent al poporului a fost adîncită și concretizată în planul valorilor muzicii prin dezbateri ca : Anacronismul teoriilor elitare, Conceptul de specific național reflectat în artă (M. Marbe și D. Constantinescu), Conținut și formă în muzică (Ștefan Niculescu), Realismul muzicii sau interpretarea muzicală a realului (Al. Leahu) etc.

Revista și-a îndreptat atenția într-o măsură sporită asupra răspunderii factorilor din domeniul creației, artei interpretative, gîndirii și educației muzicale privind o nouă calitate, rezultat al luptei împotriva mediocrității, a realizărilor lipsite de măiestrie artistică. Ilustrăm cu dezbaterile intitulate : *Pentru o nouă calitate a vieții și creației muzicale, Diversitatea stilurilor muzicale, fenomen caracteristic culturii muzicale a epocii noastre* (Zeno Vancea), *Ce fel de muzică ne trebuie ?* (D. Capoianu), *Educația muzicală, un obiectiv esențial al culturii socialiste* (L. Comes).

În spiritul principiilor care stau la baza programului de desfășurare a Festivalului național „Cîntarea României", revista și-a propus să reflecte dialogul muzicii profesioniste cu muzica promovată la nivelul maselor largi, precum și aspecte teoretice și concrete, pagini succesive ale acestei competiții de o amploare fără precedent. Revista a pus în lumină angajamentul specific și îndeplinirea acestuia în domeniul creației muzicale profesioniste, care a îmbogățit actuala stagiune de concerte și spectacole în întîmpinarea celei de a doua ediții a Festivalului. Un raport permanent a căutat să reliefeze revista între conținutul regulamentului celei de a doua Ediții, publicat în întregime, și bogatul proces de manifestări sub forma dezbaterilor susținute de compozitori și muzicologi în cadrul cenaclelor de muzicieni amatori, al cercurilor de prieteni ai mu-

zicii inițiate de Uniunea compozitorilor, al Universităților cultural-științifice, al participărilor membrilor Uniunii la opera de pregătire a programelor formațiilor și soliștilor amatori, al lucrărilor juriilor de concursuri și festivaluri de pe tot cuprinsul țării, al vizitelor de documentare întreprinse în județele țării de membrii Uniunii, al unor contribuții creatoare născute din contactul direct al compozitorilor cu viața și cerințele unor colective de muncă, unor instituții și întreprinderi.

În dezbaterea prodigioasei activități muzicale stimulate de Festivalul „Cîntarea României", revista a căutat că surprindă nu aspectul „festiv", de simplă și mărginită delectare, ci efortul creator, sensibilitatea marilor mase de oameni ai muncii care iubesc și cultivă valorile spirituale în dialog cu experiența creatorilor și interpreților profesioniști, a pedagogilor, oamenilor de știință muzicală. O notă specifică a actualei ediții, care angajează pe un plan corespunzător revista, o constituie desfășurarea mai directă, „la fața locului", a fazelor care preced finala. Aceasta înseamnă că ne simțim datori să reflectăm experiența juriilor care se deplasează în diferite centre pentru a cunoaște realizările orchestrelor simfonice, operelor, ansamblurilor de cîntece și dansuri.

Dezvoltarea fără precedent a creației noastre muzicale de toate genurile, în perioada pe care o analizăm — pentru care stau mărturie atît numărul de lucrări promovate cît și proeminența mesajului și a împlinirii lor artistice — a solicitat din partea redacției o grijă corespunzătoare pentru a pune în lumină valorile și tendințele semnificative. Ideea fundamentală a rubricilor de analiză a creației se referă la dezvoltarea armonioasă a genurilor, de la creațiile care sugerează un conținut inspirat de temele primordiale ale istoriei și ale prezentului societății românești pînă la creațiile în care generozitatea, elanul, inspirația, gîndirea creatorului își găsesc transfigurări sonore capabile să solicite propria sensibilitate și lume de idei a interpreților și ascultătorilor. Au fost astfel puse în lumină lucrări ca : *Cetatea e pe stîncă* de Dimitrie Cuclin, *Canti per Europa* de Theodor Grigoriu, *Pe urmele lui Horea* de Sigismund Toduță, *Cîntare strămbunilor* de Remus Georgescu, *Cantata patriei* de Dan Voiculescu, *Columne* de Sabin Pautza, *Un pămînt numit România* de Liviu Glodeanu, opere ca : *Logodna* de Nicolae Brînduș, *Iona* de Anatol Vieru, *Noaptea cea mai lungă* de Doru Popovici, lucrări simfonice cum sînt : *Clopotele Albei Iuliei* de Nicolae Beloiu, *Concert pentru clarinet și orchestră* de Aurel Stroe, *Concertele pentru pian și două piane* de Dan Constantinescu, lucrări camerale cum sînt : *Cvartetul nr. 6* de Zeno Vancea, Cvartetul *Anamorfoză* de Șerban Nichifor. Au fost realizate profiluri analitice extinse cum ar fi cele consacrate compozitorilor Tiberiu Olah și Theodor Grigoriu, medalioane comemorative (Tudor Dumitrescu), sau cercetări de sinteză asupra creației unui compozitor, ca de exemplu *Ritmul în creația lui Liviu Glodeanu.*

Prezența în paginile rubricii a unor analize privind lucrări corale, cum sînt Balada Meșterul Manole de Vinicius Grefiens sau lucrările premiate la Concursul Internațional de muzică corală de la Tours în doi ani consecutiv, indică doar un început, redacția considerînd că este încă departe de a fi cuprins aspectele atît de diverse ale acestui gen de largă audiență și care totodată implică frămîntări creatoare și izbutiri de prim ordin, concomitent cu imagini palide, stereotipe. Într-o anumită măsură, redacția recuperează această carență publicînd adesea cîntece de mare vibrație contemporană, contribuind la popularizarea acestora. Amintim astfel *Cîntec hunedorean pentru Președintele țării* de Gheorghe Dumitrescu, *Din plai de Olt* de Radu Paladi, *Imn închinat orașului Reșița* de Doru Popovici, *Partid, îți mulțumim* de Vasile Timiș.

Consecventă angajamentului asumat de a realiza o orientare nouă în domeniul reflectării problematicii proprii muzicii ușoare, redacția nu a împlinit decît parțial acest obiectiv, în mod sporadic și într-un timp tîrziu prin materiale ca acela consacrat Festivalului de jazz de la Sibiu și prin dezbaterea amplă înscrisă în sumarul acestui număr. Avem încrederea că promovarea de astă dată mai eficientă a contribuției unor critici avizați, ca urmare a demersului făcut de Biroul secției de muzică ușoară și operetă, va putea împlini un gol pe cît de tradițional pe atît de dăunător.

Într-o anumită măsură, redacția a compensat absența analizelor privind creația corală, de muzică ușoară și de fanfară prin cronici dedicate interpretării publice a lucrărilor din aceste genuri, în care privință desigur trebuie să facem lucruri mai multe și mai bune.

Considerînd o datorie de cea mai mare însemnătate dezbaterea problemelor teoretice și tehnice ale creației contemporane românești în raport cu tendințele muzicii universale din zilele noastre, revista a beneficiat de contribuții valoroase cum sînt studiile de limbaj și de gîndire teoretică muzicală semnate de Wilhelm Berger, Anatol Vieru, Corneliu Cezar, Octavian Nemescu.

Privind în concluzie rubricile de analiză trebuie să arătăm că pe lîngă meritele certe concretizate în analize de deosebită profunzime și competență, pe lîngă priviri pertinente asupra unor aspecte ale creației actuale în studii și dezbateri teoretice, revista se menține în limitele selectării a ceea ce este mai reprezentativ ca valoare și orientare, lăsînd în afara preocupărilor momentele și tendințele discutabile sau evidentele neîmpliniri care există de fapt în frontul mare al creației, artei interpretative sau muzicologiei noastre. Redacția este conștientă că nu a izbutit să determine oglindirea unor opinii care să diferențieze între ele aspectele de reușită deplină, parțială sau nereușită nu numai în cazul unui gen sau unui crea-

tor dar chiar și în cazul unui act artistic esențialmente pozitiv, ca de exemplu o simfonie sau un concert, în care desigur nu toate părțile componente îndreptățesc superlative. Această situație nu este de natură să ridice creditul opiniilor publicate în revistă. Am formula astfel acest obiectiv : critică nu numai prin selecție unilaterală a ceea ce este valoros ci și prin reliefarea a ceea ce reprezintă tentativă fără izbutire, lipsă de cutezanță înnoitoare, lipsă de exigență sau pur și simplu lipsă de măiestrie.

Continuînd seria bogată de contribuții pe care autorii din diferite generații le-au adus în direcția reliefării prezenței muzicii în momente cruciale ale istoriei poporului român, în etapa supusă discuției au fost publicate noi cercetări și puncte de vedere privind destinul patriotic și umanist al culturii muzicale românești. Subliniem astfel aportul unor autori ca : Zeno Vancea, Romeo Ghircoiașiu, Gheorghe Ciobanu, Petre Brâncuși, Octavian Lazăr Cosma, Viorel Cosma, Sebastian Barbu Bucur, Emilia Comișel, Titus Moisescu, Francisc Laszlo. Prin intervențiile acestor autori au fost evidențiate pagini de seamă privind participarea muzicii la evenimentele anilor 1848, 1877, 1918, lupta muzicienilor în etapa precursoare și modernă pentru triumful ideilor generoase, umaniste și patriotice, raporturile de prestigiu ale muzicienilor români cu muzicienii de peste hotare, dezvoltarea culturii naționalităților conlocuitoare într-un context social și spiritual comun.

Probleme teoretice și practice privind metodologia modernă și contemporană a cercetării muzicologice au făcut obiectul unor studii semnate în paginile revistei de Romeo Ghircoiașiu, Ovidiu Varga, Gheorghe Firca, Grigore Constantinescu.

A căpătat o valoare de permanență, de unde și un anumit caracter sistematic, desfășurat în perspectivă, rubrica dedicată unor aspecte teoretice și concrete ale creației muzicale destinată educației în școala de cultură generală sau în învățămîntul de specialitate. Contribuțiile publicate în acest sens poartă girul binevenit al secției de specialitate din Uniunea compozitorilor, în care privință exprimăm toată recunoștința maestrului Liviu Comes. Ne referim la materialele semnate de Liviu Rusu, Ligia Toma-Zoicaș, Dan Voiculescu, Nicolae Brînduș, Lavinia Tomulescu-Coman, Grigore Bărgăuanu, Dan Buciu.

Dînd curs unui vechi deziderat și totodată indicațiilor recente date de Secretariatul Uniunii, redacția a inițiat începînd cu nr. 1/1979, rubrica Actualitatea muzicală românească, concepută să ofere în mod sistematic informații privind desfășurarea evenimentelor vieții muzicale românești în toate domeniile, în Capitală și în toate centrele culturale, pornind de la fenomenul apariției și promovării noilor creații pînă la manifestările muzicii în sistemul mass-media. Sîntem încredințați că într-o perioadă scurtă această rubrică își va găsi un profil adecvat, menit să consolideze interesul cercului larg de cititori față de revistă și totodată să ofere o oglindă pe cît de fidelă pe atît de cuprinzătoare a noutăților muzicale din România. Această rubrică își află o completare specifică în precedenta inițiativă a revistei concretizată sub titlul Nouvelles musicales de Roumanie, care prezintă cititorilor de peste hotare în modalități variate, teme, probleme, realități ale culturii muzicale în patria socialistă.

Atît grație acestei rubrici cît și în general prin conținutul de idei și nivelul profesional care îi este propriu revista se bucură de interes din partea unor cititori străini, inclusiv a unor specialiști de notorietate. Amintim astfel că un număr important de materiale din revistă sînt incluse în bibliografia internațională (R.I.L.M., Buletinul Comitetului Național Francez C.I.M., etc.). Scrisori adresate Uniunii compozitorilor de muzicieni ca Pierre Anselin în numele Societății Naționale a muzicienilor francezi confirmă interesul și prețuirea față de revistă. O recenzie corespunzătoare semnată în The Music Review de redactorul șef al publicației reliefează în linii esențiale calitățile profesionale și aspectul grafic prin care „Muzica" este considerată o publicație marcantă în domeniul de specialitate.

Reflectarea vieții muzicale în paginile revistei, după dezbaterea din septembrie 1977, cunoaște o îmbunătățire. Aceasta se reflectă în primul rînd în determinarea mai adecvată a profilului prin tendința spre subliniere a evenimentelor proeminente, care merită să rămînă consemnate ca atare în conștiința publicului iar, pe de altă parte, prin realizarea unor sinteze elocvente privind desfășurarea fenomenului muzical în limitele unui spațiu și timp sugerate autorilor de către redacție. Chiar dacă nu a reușit să realizeze aceste obiective la nivelul unui sistem cuprinzător pentru toate centrele artistice ale țării, redacția se află în orice caz pe drumul afirmării unei identități cerută de-a lungul a numeroase dezbateri, privind locul și caracteristicile cronicii muzicale în revista Muzica. Am vrea să arătăm astfel că viața muzicală din centre de primă importanță este abordată sub forma unor cronici care relevă în întreaga lor succesiune principalele festivale muzicale ale țării. În atenția rubricii stau de asemenea cu precădere primele audiții și premierele cu lucrări românești sau din muzica universală, debuturile unor dirijori tineri sau maturi în centre unde nu au fost încă cunoscuți, evenimentele extraordinare, ca de exemplu turnee sau cicluri de lucrări în cadrul unei stagiuni. În afară de aceasta, cronica realizată aproape permanent de colaboratori ai revistei în centre mari ca și de curînd în centre mai puțin abordate în paginile revistei, toate aceste consemnări ale

evenimentelor curente se orientează către reliefarea a ceea ce este semnificativ, atît în sens pozitiv cît și în sens critic. Evident, deocamdată nu coincid pe deplin obiectivele și exigențele redacției cu materialele pe care le publicăm și cu atît mai puțin cu materialele pe care le primim. În acest din urmă sens, considerăm că trebuie să contribuim mai activ la ridicarea nivelului de măiestrie al cronicii printr-un dialog permanent cu autorii, în special cu condeiele tinere și cu acelea care vin în domeniul criticii muzicale fără o prealabilă experiență muzicologică. Considerăm totuși ca o realizare promițătoare a redacției promovarea unor semnături care aduc voci, experiențe, opinii proaspete în perimetrul cronicii muzicale. Amintim astfel, pe lîngă lista cronicarilor de notorietate precum și a altor muzicieni care vin din domeniul compoziției, artei interpretative sau pedagogiei să-și exprime punctele de vedere, nume ca : Fred Popovici, Rodica Sava, Daniela Caraman-Fotea, Despina Petecel, Carmen Stoianov, Octavian Ursulescu, Ștefan Cărăpănceanu din București, iar din alte centre, Gheorghe Fabian și Boris Chelaru din Craiova, Paula Bălan din Iași, Bujor Dînșorean din Tg. Mureș, Nicolae Țurcanu din Brașov, Michaela Caranica Fulea, Cristina Bohaciu și Doina Jucu din Cluj-Napoca, Al. I. Bădulescu și Rodica Iliescu din Ploiești.

În general, apreciem că a crescut argumentația caracterizărilor făcute, exigența, obiectivitatea și adesea simțul critic care aici, la rubrica concertelor și spectacolelor este mai viu, mai prezent decît în rubricile de analiză a creației sau a muzicologiei. Deseori semnăturile se repetă totuși în unul și același număr al revistei, fapt care ne este semnalat nu o dată pe drept cuvînt ca supărător, cu atît mai mult cu cît există desigur condeie avizate pe care n-am reușit să le atragem în măsura așteptată.

Preocuparea revistei pentru oglindirea eforturilor și împlinirilor tinerilor muzicieni și pentru îndrumarea acestora și-a găsit expresia într-o contribuție model semnată de Theodor Grigoriu, reprezentînd o suită de portrete care surprind cu densitate și pertinență reale personalități componistice pe drumul afirmării ; alte contribuții specifice apar în acest sens la rubrica de concerte și spectacole, privind atît latura componistică cît și afirmarea tinerilor interpreți. Considerăm că acesta este abia un început care trebuie să cunoască modalități constante de sprijinire a ascensiunii talentelor cu care viața noastră muzicală este atît de generos dotată.

Redacția ține să sublinieze aportul unor autori care au pus într-o lumină interesantă figuri, evenimente, aspecte ale muzicii universale, așa cum sînt contribuțiile dedicate lui Schubert și Mozart de George Sbârcea și Francisc Laszlo, actualității componistice sovietice de Octavian Cosma, vieții muzicale americane de Romeo Ghircoiașiu, activității creatoare a lui Olivier Messiaen (Costin Cazaban), festivalurilor de la Darmstadt și Varșovia de autori ca Doru Popovici, Nicolae Brînduș, Sorin Vulcu, Liana Șaptefrați, Șerban Nichifor.

Cartea și discul s-au bucurat de asemenea de o atenție care coincide cu tot ceea ce a apărut mai semnificativ în aceste domenii. Amintim astfel recenziile dedicate unor lucrări ca : *Formele muzicale ale Barocului în opera lui J. S. Bach* de Sigismund Toduță, *Muzica românească și marile ei primeniri* de Petre Brâncuși, *Tratat de contrapunct* de Liviu Comes. Nu am reușit încă, într-un mod cu totul nejustificat, să analizăm în paginile revistei lucrări atît de importante cum sînt : *Creația muzicală românească în secolele XIX—XX* — vol. II de Zeno Vancea sau *Formă și stil în noua creație românească* de Vasile Herman.

Acestea sînt, într-o viziune concentrată, direcțiile de orientare, eforturile și neîmplinirile revistei Muzica. Prezentîndu-le deschis, redacția consideră că paginile pe care se străduiește să le publice lună de lună sînt expresia dorinței vii și priceperii scrisului românesc contemporan despre muzică. De aceea considerăm că aportul critic, efortul pentru progresul permanent, pentru o calitate superioară a revistei trebuie să vină odată cu sprijinul concret, generos al tuturor autorilor, pentru ca „Muzica" să-și poată îndeplini mai departe importanta sa misiune.

REDACȚIA

Aspecte ale muzicii ușoare românești

de George SBÂRCEA

De cîte ori s-a încercat, la noi sau în altă parte, minimalizarea problemei muzicii ușoare, s-a greșit. S-a greșit într-adevăr, fiindcă avem de a face cu o autentică problemă de ordin estetic și, implicit, cu importante implicații pedagogice. O pedagogie privind nu doar receptivitatea față de muzică, nu doar gustul și exigența, sensibilitatea la poezie, pe care acest gen o vehiculează în momentele cele mai bune, ci privind și atitudinea civică.

E o afirmație bine gîndită, dedusă din observarea relației — muzică ușoară-public — de-a lungul aproape a unei jumătăți de veac — în țară și peste hotarele ei. O observație nu doar din perspectiva criticii muzicale, a muzicologiei analitice, ci și a sociologiei. Fiindcă, muzica ușoară — la fel ca surorile ei mai vechi și mai mari în areopagul artelor — este un fapt social. Se naște în climatul social și îl reflectă în aspectele lui variate.

Ca orice fapt, fenomen, proces social, muzica ușoară este supusă și ea curentelor de idei, dialecticii societății și, firește, modei. O modă care, datorită proliferării mijloacelor auditive și vizuale electronice contemporane, cuprinde unități geografice din ce în ce mai mari, în multe cazuri chiar globul întreg.

Modei a fost supusă și muzica ușoară românească. Ea a apelat, așa cum au făcut și alții, la ritmuri de dans, la forme mondial acreditate, la inflexiuni melodice propuse de alții. Numai că, datorită înzestrărilor specifice ale creatorilor și interpreților noștri, s-a apelat la ele cu parcimonie. Să nu uităm că în epoca de universală răspîndire a valsului, Ivanovici a dăruit lumii un vals care rămîne, prin ethos și articulații, propriu romanței românești. Că începînd de la Gogu Bottea la Alexandru Leon, și de la Ionel Fernic la Elly Roman, Gherase Dendrino și Ion Vasilescu, tangoul n-a păstrat din mlădierile-i hispan-argentine decît pulsația ritmului, pentru ca melodia, suflul ei interior, conținutul de simțire să fie în întregime ale noastre. A existat, așadar, un tango *românesc*. El a plăcut, dovadă epuizarea rapidă a ediților pe disc a melodiilor lui Ion Vasilescu, destinate auditorului de azi, tirajul mare al înregistrărilor recondiționate cu compozițiile lui Ionel Fernic sau Petre Andreescu.

Este de mirare cum posturile noastre de radio, televiziunea programează atît de rar aceste melodii, aceste cîntece agreate de ascultătorii de toate vîrstele.

Nu încerc nici pe departe o pledoarie pentru un curent *retro* în muzica noastră ușoară, o întoarcere la vechile formule. Cu atît mai puțin, cu cît compozitorii noștri de gen au fost și sînt înzestrați cu talentul necesar de a ține pas cu vremea, cu moda dacă vreți, asimilînd și elaborînd ritmuri, forme actuale, corespunzătoare cu sensibilitatea ce ne este proprie, folosind intonații ale muzicii noastre populare. Mă gîndesc la Nicolae Kirculescu, la Henry Mălineanu, Laurențiu Profeta, Aurel Giroveanu, Temistocle Popa, Radu Șerban, Vasile Veselovschi, George Grigoriu, Alexandru Mandy, Florentin Delmar, Richard Stein, Camelia Dăscălescu, Gelu Solomonescu, Noru Demetriad. La mai tinerii Florin Bogardo, Vasile V. Vasilache, Ion Cristinoiu, Marius Țeicu, Horia Moculescu, Zsolt Keresztély, Vasile Șirli și toți cei ce-i însoțesc și le urmează.

Unele din melodiile lor au trecut mai demult granițele. dovadă că ele nu erau imitații ale modelelor străine, de care nimeni nu avea nevoie, ci manifestări originale ale unor talente reale, înzestrate cu individualitate răspicată, cu necesarele cunoștințe profesionale ale genului, ale muzicii.

Dacă am încerca să analizăm, fie și superficial, pe ce anume se întemeiază succesul de public al atîtor piese create de cei citați — și lista nu este nici pe departe completă —, am spune că acest succes a fost asigurat de melodia generoasă, de intonația de atîtea ori românească prin tonul și respirația ei, chiar și atunci cînd nu folosea scheme melodice, structuri armonice, ritmuri din folclor. Muzica ușoară românească și-a demonstrat astfel, cu prisosință, majoratul, capacitatea de a fi prezentă în activitatea culturală a României socialiste, la momentele semnificative ale vieții colective, capabilă să dea glas, la modul ce-i este propriu, sentimentelor patriotice, solidarității umane, gingășiei afective, bogăției și diversității de preocupări a omului de la noi, a tineretului nostru.

A apărut însă, îndeosebi în ultimii ani, o tendință — din păcate artificială — de a separa muzica ușoară de ceea ce ar fi — ni se spune — muzică „tînără". Ca și cum muzica ușoară, cîntecele ei adresate tuturor ar putea să fie bătrîne, senile, desuete. Am înțeles, pare-se, că această muzică „tînără" ar fi ceea ce se cheamă — cu un termen de import — *folk*. Nu este sigur că toți cei ce au scris *despre* și *pentru* folk, cunosc pe deplin originea, spiritul și rostul social al acestei muzici. Ea este o cale de exprimare a elementelor protestatare din Statele Unite ale Americii, care cereau dreptul la libertatea și demnitatea omenească, la bucata de pîine de care erau adeseori lipsiți.

Avocații folkului își argumentează simpatia pentru această muzică — de altfel exclusivă și exclusivistă — pe dreptul tineretului de a cînta. De parcă tineretul n-ar avea, firesc, dreptul de a construi, de a practica profesiunile pentru care e destinat, de a-și exprima răspicat gîndurile și aspirațiile. Pentru toate acestea, însă — construcție, profesiune, tribună publică — i se cere tineretului o pregătire de specialitate, fără de care este inimaginabilă în lumea de azi o activitate în sînul colectivității. Numai că în folk, pare-se, s-a abolit cu de la sine putere orice pregătire, orice chemare bazată pe o ucenicie obligatorie în orice alt domeniu. Și astfel, s-a pus mîna pe o chitară, apoi cu ajutorul a două-trei acorduri — niciodată mai multe ! — s-a recurs la poeziile lui Eminescu, Coșbuc, St. O. Iosif, Arghezi, Blaga, Ion Barbu, la poezia de azi a lui Adrian Păunescu, Marin Sorescu, Nichita Stănescu, ba chiar la balada populară, brodîndu-se pe cadențele ei nobile, nesfîrșite lamente, despre care s-a pretins a fi în stil folcloric, fără să aibă nimic aproape din profunda simțire, din adîncul *ton de veacuri al cîntecului popular*.

Nimeni nu contestă beneficiul *indirect*, pe care aceste exerciții l-au adus poeziei românești de ieri și de azi, difuzării ei în masele de tineret. După cum nu contestă nici faptul că, între cant-autorii „folkiști", au apărut și cîteva înzestrări reale, dar care se pot număra pe degetele a două mîini.

Însă cine ar putea să conteste, în același timp prejudiciile aduse pe de o parte muzicii ușoare românești, dezvoltării ei firești, pe de altă parte, receptivității în evoluție, exigenței în plin proces de formație, gustului-artistic al ascultătorilor, în număr de sute de mii, ba chiar de milioane, dacă ne gîndim la abonații de radio și televiziune ? Urechea lor este viciată de un simplism cu totul străin de artă, de o monotonie care acuză lipsa de înzestrări și cunoștințe profesionale, ducînd fatal la obtuzitate muzicală.

Cercetînd mai profund motivele care au promovat această separație nefirească între ușor și „ușor", între un cîntec și altul ele par a fi :

1. imitarea *tel-quel* a folkului străin, în speță american, care are alte scopuri și este slujit de cu totul alte forțe ;

2. dorința firească, dar nu suficient dirijată, a tineretului de a nu rămîne un simplu auditor pasiv, ci de a se și manifesta activ, ceea ce însă — în majoritatea cazurilor — nu e susținut nici de înzestrările muzicale necesare, nici de pregătirea tehnică obligatorie ;

3. modalitatea de a angaja masele de tineri în activități artistice în stare să le capteze și dreneze elanurile firești vîrstei cu ajutorul esteticului, alegîndu-se însă calea rezistenței minore ;

4. refuzul tinerilor ascultători de a asocia muzica ușoară cu texte și pretexte care, în afara clopoțeilor sunători din coada rimei, au păcătuit de multe ori — și continuă să mai păcătuiască — prin banalitate, facilitate, lipsă de conținut și fior poetic.

În acest ultim punct, în adevăr, muzica ușoară românească a păcătuit chiar și în acești ultimi ani, confundînd poezia cu ritmarea și rimarea unor cuvinte potrivite pe muzică. Dacă acest lucru n-a diminuat valoarea în sine a melodiilor, a limitat în schimb, ba a anulat chiar circulația lor publică. De cîte ori n-am auzit, din partea autorilor de texte, protestul că muzica ușoară nu are nevoie de poezie „grea", de poezie „serioasă". Biroul Uniunii compozitorilor le-a dat exemplu, drept răspuns, versurile cîntecelor populare, care, într-o formă ușoară și spirituală vehiculează idei mari, eterne, umane — așadar POEZIE. Spre a rămîne între hotarele genului, li s-ar putea da pildă și muzica ușoară franceză, care n-a abdicat de la poezie nici în cele mai exuberante creații ale ei.

Rămîne, astfel, deschisă problema versurilor ce însoțesc, inspiră și, în ultimă analiză, justifică existența unei melodii de muzică ușoară. Inițiativele de colaborare a compozitorilor noștri cu poeții au dus la unele rezultate, fără să ne imaginăm cîtuși de puțin — așa cum o fac unii amatori — că orice poezie poate fi pusă pe muzică. Există o poezie ce-și are propria ei muzică, în fața căreia singura atitudine cuviincioasă este extazul tăcerii. După cum există poezie care reclamă hlamida muzicii vocal simfonice, a oratoriului și cantatei, sau țesătura de cu totul altă factură a cîntecului de masă. Țin minte cu cîtă atenție, după îndelungi ezitări se fixa Paul Constantinescu asupra textelor poetice ale liedurilor sale. Și mai știu cît spirit, cît talent, cîtă muncă au cheltuit Nicușor Constantinescu, Eugen Mirea, Puiu Maximilian spre a afla muzicii veșmîntul de cuvinte la fel de sclipitor ca melodia. De aceea, cîntecele lui Vasilescu, Dendrino, Mălineanu — și alții — au avut viață lungă, de aceea rămîn atîtea din ele în fondul de aur al genului.

Însă, în legătură cu alegerea textelor și cu potrivirea lor ulterioară pe silabele cîntecului — căci procesul creației de gen folosește ambele căi —, trebuie remarcat faptul că, îndeosebi în domeniul cîntecului cu conținut pa-

triotic, compozitorii nu au înțeles pe deplin cum să se mențină, muzical, între granițele genului lor, ale *cîntecului !* Dacă muzica ușoară nu este floare de păpădie, este oricum o floare, a cărei mireasmă se fanează mai curînd sau mai tîrziu. E un fenomen iscat de șirul zilelor ce se scurg la repezeală, schimbînd oamenii, gîndurile, deprinderile, gustul și moda. De ce, totuși, unele melodii ale acestui gen al efemerului rămîn, stăruie în memoria afectivă a maselor, revin și reînvie din uitarea lor aparentă ? Fiindcă ele conțin picătura de aur a simțirii, împletită cu brățara de aur a talentului și meșteșugului.

Acest talent și meșteșug există la compozitorii noștri de muzică ușoară din toate generațiile. Există și simțirea, care răspunde „prezent" la apelurile atît de variate și de bogate ale vieții noastre de azi. Muzica lor trebuie să rămînă „la zi", tînără, așa cum muzica ce-și spune ostentativ „tînără" este obligată să-și pună brățara de aur a profesiunii și înzestrării, spre a cultiva nu atît folkul, pop-ul, rock-ul cît pentru a face MUZICĂ. Muzică la modul nostru de simțire, cu ideile noastre de azi, cu exigențele omului ridicat la o mai înaltă treaptă de înțelegere.

Muzică autentică. Fie ea și ușoară !

Calitate și plafonare în muzica ușoară românească

de Nicolae COMAN

Creațiile de muzică ușoară, alături de ale celorlalte genuri, se bucură — și pe plan teoretic — de o atenție deosebită din partea conducerii Uniunii noastre.

Interesul pe care muzica ușoară l-a trezit în rîndul teoreticienilor se justifică pe de o parte datorită mobilității extreme, bogăției, varietății subgenurilor, stilurilor și creațiilor din acest domeniu, pe de alta audienței largi și entuziaste de care melodiile compozitorilor noștri se bucură în rîndurile celor mai largi pături de ascultători și în fine — dar nu în ultimul rînd — răspunderii sporite ce revine făurarilor cîntecului românesc în procesul educării maselor prin îmbinarea și contopirea muzicii cu poezia autentică și a divertismentului de cel mai bun gust cu mesajul artistic substanțial.

★

Astăzi, cînd eforturile compozitorilor, ale celorlalți creatori de artă, ale oamenilor muncii din toate domeniile de activitate se desfășoară sub semnul preocupării permanente pentru traducerea în viață a sarcinilor trasate de documentele de partid, a îndemnului cald și ferm al secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu privind trecerea către o nouă calitate, se cuvine să apreciem că în domeniul artei, în general, acest factor este determinat de înțelegerea profundă a noilor realități ale vieții contemporane, a obiectivelor majore care însuflețesc mersul ascendent al societății și implicit al culturii noastre socialiste, concomitent cu transfigurarea lor artistică, prin abordarea celor mai moderne și îndrăznețe mijloace de expresie. În sectorul muzicii ușoare, obținerea unei noi calități este legată de căutările pasionate și de succesele în orientarea cîntecului, astfel încît să se facă auzit — într-o largă arie tematică — pulsul orei actuale, singurul în măsură să dea creatorilor imboldul pentru găsirea unor proaspete și cuceritoare modalități de exprimare artistică. Împlinirea acestui deziderat se leagă de străvechea și mereu actuala problemă a relației text-muzică, de contribuția textului ca partener egal, deși cu caracteristici semantice diferite de ale muzicii, la nașterea mult doritului oaspete al inimii omului care este cîntecul.

O privire succintă asupra modalităților tradiționale de îmbinare a celor două arte ne indică repere grăitoare. Prima sursă, folclorul, demonstrează măiestria naturală a artistului popular, firescul contopirii *versului* cu *viersul,* în doine, în balade și în cîntecul propriu-zis, o minunată tradiție care ne obligă. Interpretul popular este în bună măsură un fel de cant-autor, el rezolvă ecuația text-muzică prin trăire deplină a actului creator al cîntării și chiar dacă aceeași melodie capătă adesea — prin circulație — texte diferite, fenomenul corespunde faptului că muzica este oglindă numai a marilor înțelesuri, în timp ce textul, utilizînd metafora — drumul cel mai scurt către realitate și sufletul poeziei — are totodată capacitatea de a se integra, de a se adecva melosului în mod inefabil.

Am moștenit de asemenea tradiția cîntecului lăutăresc, a romanței, a cupletelor — de la vodeviluri pînă la revista lui Tănase și la cea din zilele noastre — și cu deosebire tradiția clasicilor muzicii ușoare românești, avîndu-l în frunte pe Ion Vasilescu, al cărui cîntec utiliza un text simplu și fluent, cu accente nostalgice și bonome, semnat de Vasilache sau de alții, un text ca un surîs larg, familiar, simpatic tuturor, un text în bună măsură pretext, versuri creionînd cu discreție aspecte cotidiene și alunecînd pe melodie cu atîta naturalețe încît

au influențat în continuare în mod considerabil trăsăturile șlagărului românesc.

Și, să nu uităm nicicînd pe maeștrii liedului nostru, de la Dima pînă la Jora și Tudor Ciortea, care au dat limbii române albia marii muzici, modele de fuziune vers-muzică, sub semnul desăvîrșitei incandescențe spirituale. În lied, asistăm cu precădere la cel de al doilea aspect al relației, constînd în capacitatea muzicii de a se adecva textului prin modalități de o infinită varietate și subtilitate.

Precum se vede, apariția textierului de muzică ușoară se leagă mai mult de tradiția muzicii populare decît de cea a liedului, cele mai multe texte realizîndu-se pe melodii compuse dinainte. Textierul, acest fel de poet care trebuie să fie și un fin cunoscător al muzicii și al genului respectiv, este supus unor probe dificile, de fiecare dată noi în îmbinarea lor, unor probleme pe care trebuie să le rezolve prin forțe proprii, ca autodidact, întrucît nu are posibilitatea de a învăța această artă sau măcar de a primi îndrumări. Dintre condițiile impuse de cea mai înaltă exigență textului de muzică ușoară enumăr cîteva, fără pretenția de a le epuiza : să fie adecvat caracterului, genului și ritmului melodiei respective, punîndu-i în valoare accentele expresive cu maximum de naturalețe, să aibă conținut actual de interes social sau o temă general umană dar trecută printr-un filtru poetic modern, să fie inedit, accesibil dar nu banal sau vulgar, să aibă fluență, simplitate, adresă și congruență, menite să capteze atenția ascultătorilor dornici de adevăr și de manifestarea lui — frumosul —, să fie caracteristic, sugestiv, percutant, viu, să fie — pe scurt — un text la zi.

Cercetarea unui mare număr de texte îmi permite să constat că s-au înregistrat anumite progrese de la un an la altul. Remarcabilă mi se pare în primul rînd abordarea cu succes a unor poezii valoroase din patrimoniul clasic și din creația poeților noștri actuali. Iată, din fondul de aur al liricii eminesciene — pururi tînăr și prezent — care a dat naștere atîtor lieduri, coruri și romanțe, după o perioadă în care cîntăreții de muzică pop și-au încercat puterile fără rezultate notabile, în ultimii ani s-au realizat cîntecele *Replici* și *Pajul Cupidon* de Laurențiu Profeta, *Dacă iubești fără să speri, La steaua* și *Dintre sute de catarge* de Florin Bogardo și *Lacul* de Ramon Tavernier, îmbinare a fiorului celebrelor versuri cu jazzul, într-o factură apropiată de lied.

Cîntecul inspirat din lirica poeților consacrați a primit denumirea de cîntec poetic și, aș înclina să consider, asemeni muzicologului dr. Vasile Tomescu, că termenul trebuie să cuprindă în fond orice cîntec, dacă textele, prin calitatea realizării lor, m-ar încuraja mai mult în acest sens ; dar, pînă atunci, mai sînt încă pași buni de făcut.

Desigur, nu pot fi îngăduite greșelile pe planul structurii eufonice, nici calamburile involuntare, dar esența poeziei nu trebuie apreciată la acest nivel ci după muzica sensului respectiv. „Poezia este o suită muzicală de gînduri emoționale" sau, citîndu-l pe Aimé Férnand Césaire, poet martinichez, autor al unei lirici viguroase, plină de prospețime : „căutarea muzicalității este crimă contra muzicii poetice care nu poate fi decît bătaia valului minții în stînca lumii". Nu putem să nu citățm și tulburătoarea profesiune de credință a lui Nichita Stănescu : „Aș vrea să pot să locuiesc în propriile mele cuvinte".

Există numeroase exemple de poezie adevărată realizată într-o formă simplă, cu un limbaj frust. Avem nevoie de o astfel de poezie concisă, percutantă și o așteptăm în fiecare volum al poeților noștri actuali. Incontestabil, multe poeme ale clasicilor noștri își așteaptă cîntăreții. O seamă de creații ale lui Alecsandri, Coșbuc, St. O. Iosif, Octavian Goga și alții au fost preluate cu cele mai bune intenții de reprezentanții genului folk, fenomen salutar care merită să fie încurajat, concomitent cu îndrumarea competentă a preocupărilor acestor tineri pentru realizarea unei muzici din ce în ce mai melodioase și variate, beneficiind de aranjamente corespunzătoare, pentru ridicarea treptată a celor mai talentați dintre ei către nivelul muzicienilor profesioniști. Lectura cu acompaniament de chitară și cu multă ingenuitate, mai ales, a liricii actuale pe care aceștia o practică s-ar îmbogăți astfel, adăugînd patosului discursului poetic pe cel al autenticei muzicalități.

Abordarea liricii moderne a dat rezultate excelente în numeroase cîntece ale compozitorilor noștri de muzică ușoară. Astfel, Lucian Blaga a inspirat creația lui Laurențiu Profeta *Dragă-mi este dragostea,* lucrări excelente au compus Radu Șerban : *O viață* pe versuri de Eugen Jebeleanu, *Tînăr frunziș* pe versuri de Eugen Barbu și *Surpriză* pe versuri de Dumitru Popescu, Marcel Dragomir : *Origine* pe versuri de Ioan Alexandru, Ion Cristinoiu : *Balada* pe versuri de Geo Bogza, Ramon Tavernier : *Cîntec pentru lumină* pe versuri de Ion Pillat și *Înălțare* pe versuri de Dumitru Popescu. Lirica lui Marin Sorescu a inspirat cîntecele *Foaie verde* de Aurel Giroveanu și *Astfel* de Vasile Șirli. Poeții Gheorghe Tomozei și Tiberiu Utan i-au inspirat lui Gelu Solomonescu melodiile *La Hanul lui Manuc* și *Gorunul lui Horia,* interesante, pline de vervă și umor, versurile lui George Țărnea își amplifică savoarea în cîntecele lui Horia Moculescu : *Baladă veche* și *Zece ore și ceva.* Printre cele mai elevate creații din ultimii ani inspirate de un poet contemporan se numără cîntecul *Viața mea se ilumineză* de Laurențiu Profeta, în care recitativul melodic prelungește, doinite la infinit, conotațiile poemului datorat lui Nichita Stănescu.

Un recitativ mlădios, într-o desăvîrșită concordanță cu ethosul textelor, caracterizează creația lui Alexandru Mandy din care citățm recentele cîntece *Marea picăturii de iubire* sau

Coloana fără sfîrșit, ultimul îmbinînd în chip surprinzător imaginea poetică elevată și pulsația frenetică a ritmului.

Dintre textierii cu multă experiență, deosebit de prolifici, remarcăm pe Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu, vechi și credincioși colaboratori ai compozitorului George Grigoriu, pe Flavia Buref, a cărei orientare în cîteva texte mai recente către teme legate de actualitate a fost încununată de rezultate notabile, de asemenea pe Mihai Dumbravă, pentru colaborările lui atît cu Ion Cristinoiu cît și cu alți compozitori, de pildă Richard Bartzer, care ne înfățișează în cîntecul *La porțile luminii* imaginea poetică a unei hidrocentrale. Au trezit interes, de asemenea, o serie de texte de Valeriu Bucuroiu, Ovidiu Dumitru, col. Ioan Costea, Harry Negrin, Mircea Block și alții. Cele amintite pînă aici nu ne îndreptățesc, totuși, să ne declarăm mulțumiți. Viața evoluează, pretențiile cresc, tineretul își manifestă deschis preferințele pentru poezia valoroasă și în special pentru cea cu un bogat și actual conținut social, patriotic și revoluționar. Viața și preocupările tinerilor trebuie să constituie tot mai mult surse de inspirație pentru autorii de cîntece ; se cer depășite cu hotărîre clișeele arhicunoscute ale romanțelor, textele edulcorate și vetuste. Ne trebuie cîntece de mare forță artistică și în același timp în măsură să cîștige prin actualitatea lor interesul tineretului, înlocuind producțiile disco tip : „Omul chel / e mișel / / omul spîn / e hapsîn". Dar, spune în continuare textul, să nu-i judecăm pe oameni după exterior și în reluare „omul trist / e artist / / omul bun / e nebun / etc...., piese care se difuzează larg pe canalele radioului. Nu putem tolera cu nici un chip acele texte căznite și pline de banalități și clișee care arată în mod clar că autorul nu și-a propus de la bun început nicio idee, niciun obiectiv capabil să-i creeze starea poetică, starea de cîntec pe care, cu ajutorul unei tehnici corespunzătoare, să o transmită prin versuri melodiei și că s-a mulțumit să rezolve, de bine, de rău, niște probleme de prozodie — „înșirînd cuvinte goale ce din coadă au să sune" — pe temele întîlnirii, dragostei, despărțirii etc. Nu ne putem declara de acord nici cu textele care utilizează titluri pompoase dar care în fapt sînt niște kitsch-uri, nereușind decît să deservească, prin mediocritatea însăilărilor pseudopoetice, tema aleasă.

Înfățișînd imaginea tradiției valoroase, nu putem trece cu vederea faptul că în fiecare epocă au circulat și producțiile mediocre, insuficient realizate artistic, roade amare ale subculturii, lipsei de experiență, superficialității și imposturii, care au situat unele cîntece la periferia fanteziei și bunului gust ; la acestea se adaugă numeroase librete insuficient lucrate precum și traducerile stîngace ale unor opere și operete străine, parte incomplet revizuite pînă azi, care fac să circule o muzică valoroasă pe texte precare.

După opinia mea, principalul răspunzător de cîntec, de conținutul și forma textului respectiv se cuvine să fie considerat compozitorul. El are la dispoziție numeroase modalități : alegerea unui text valoros, comanda unui text pe o temă care-l pasionează precum și colaborarea cu textierul, întrucît, de fapt, nu cred că există compozitor de cîntece fără îndemînare de textier. Pe de altă parte, nu cred că este justificată în toate cazurile rezerva față de poezia consacrată din partea celor care se vor compozitori de mare succes imediat, de șlagăre. Sînt convins că vor sui în vîrful topurilor cîndva și melodii inspirate de poezia valoroasă.

În ce privește arzătoarea problemă a tematicii, realitatea este deosebit de generoasă și ne invită din plin la destinul ideilor : unde sînt oare cîntecele adresate tineretului ? dar copiilor? sau, ca să spunem așa, tinerilor de toate vîrstele ? Dorim tot mai multe cîntece inspirate de ampla dezvoltare fără precedent a orașelor țării noastre și a satelor care cunosc o viață nouă, de munca avîntată a constructorilor socialismului din cele mai diferite sectoare de activitate. În cîte texte de muzică ușoară recunoaștem portrete ale oamenilor care ne înconjoară ? Textul de muzică ușoară este cu atît mai convingător cu cît valoarea lui are o mai mare acoperire în viață, în realitate. Umorul se întîlnește destul de rar în textele noastre, verva satirică, de asemenea. Oare problemele nu tocmai simple ale omului modern nu merită mai multă atenție din partea acestor poeți ai cotidianului care sînt de fapt textierii ? Este necesar să preluăm din tradiția noastră ce este mai bun și să nu ne sfiim să învățăm din experiența de înaltă profesionalitate a unor textieri din alte țări.

Conștienți de faptul că o cotitură în domeniul relației text-muzică nu se poate produce peste noapte, dar că s-au creat în ultima vreme premise apreciabile care permit lansarea mai hotărîtă a chemării către toți poeții și poeții-textieri la o colaborare rodnică în vederea reflectării în cîntec a visurilor și idealurilor noastre, ale tuturora, îmi exprim părerea că pericolul plafonării nu va reuși să umbrească niciodată încrederea muzicii ușoare în propriile-i forțe, pasul ei sprinten către noi și noi împliniri, către acel cîntec pe care îl așteptăm și-l dorim în permanență tînăr, pe măsura timpului nostru. Îngăduiți-mi să închei citînd cuvinte închinate cîntecului de către marele gînditor și om politic grec Constantin Tsatsos : „Epoca noastră consideră că marea tehnică nu încape într-un cîntec, care este doar un amuzament spiritual. Iar eu, vrînd-nevrînd, sînt la fel cu toți ceilalți. Mă deosebesc într-un singur sens. Simt, trăiesc și mă bucur de vraja nețărmurită a cîntecului simplu, a poeziei modeste, dar care este perfectă în forma ei și neîntinată în adevărul ei".

Unele probleme de calitate în creaţia de muzică uşoară

de Richard BARTZER

Plecînd de la premisa că starea estetică este starea superioară a omului — şi numai fiinţa umană este capabilă de ea (Thomas Mann) — voi arăta de ce privim ştiinţific şi cu toată seriozitatea posibilă orice detaliu legat de arta şi meşteşugul compozitorului profesionist de muzică uşoară.

Spaţiul nostru fiind restrîns, nu ne vom referi la aranjamente, orchestraţii-timbre şi încă mulţi factori, care fiecare în parte contribuie la mult rîvnita modernitate şi devine la un moment dat şi într-un context anume element de creaţie pur şi simplu. (Poate ar fi de interes aici să amintim că Stockhausen însuşi declară într-un loc „...cu un timbru nou — oricît de senzaţional ar fi el — ne obişnuim repede, chiar pe parcursul piesei în care a apărut pentru prima oară. Determinant pentru calitate rămîne şi astăzi *substanţa scriiturii.*") Dar cum am spus, ne limităm doar la 3—4 laturi mai arzătoare şi determinante pentru o faţetă modernă şi implicit şi calitate artistică ale creaţiei noastre de muzică uşoară.

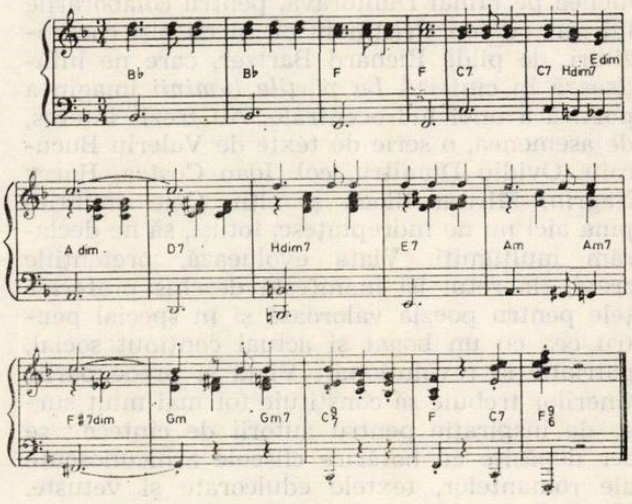
Probleme ? Da, fiindcă este un gen de muzică cultă ce trebuie să ţină pasul cu vremea — deci frămîntările şi investigaţiile sînt de ordin teoretic, principial şi ştiinţific.

Astăzi vom vorbi numai despre două familii mari de muzică uşoară, aflate oarecum la antipod una faţă de cealaltă în privinţa gradului de dificultate : *muzica foarte simplă* pe de o parte, şi *piesele cu un limbaj muzical mai elevat, pe de alta.*

Precizăm, de la bun început, că este mare nevoie de cîntecul foarte simplu în muzica uşoară.

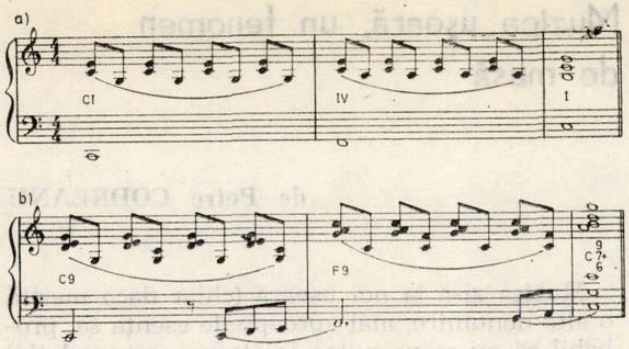
Şi iată unele aspecte : arătăm două tehnici de actualizare şi modernizare a genului, care păstrează totodată forţa de pătrundere rapidă în publicul cel mai larg. Prima constă în VARIANTE DE ARMONIZARE în cazul repetărilor melodice. Aceste cîntece strofice, ale căror motive sînt deci lipsite de gradaţii prin dinamizare, nu trebuie să fie strofice (adică identice) şi în armonizare ; la reluare, melodia trebuie raportată funcţional la alte coordonate pe verticală, firește fără ca să ştirbească susnumitul efect direct asupra ascultătorului, conferindu-i în schimb un *sens nou* şi o *vitalitate în plus !*

Pentru a ilustra sonor acest principiu, vom cita un vechi cîntec de pahar — cunoscut în foarte multe ţări — al cărui *B* se repetă absolut la fel, cu excepţia ultimei note din frază, care, prin această mică schimbare, prima dată este deschisă, apoi închisă. Menţionăm faptul că inflexiunea modulatorie a variantei de armonizare a folosit tot acorduri din categoria armoniei elementare (care în poziţia strînsă nu depăşesc octava) păstrînd în felul acesta, în ciuda varietăţii, o unitate stilistică necesară genului.



Acest procedeu de armonizare integrală şi variată în genul cîntecului foarte simplu a devenit aproape obligatoriu în zilele noastre. Cel mai simplu cîntec — dacă este scris de un compozitor profesionist — conţine la un moment dat o surpriză, cît de mică ar fi ea. Cine se lipseşte de ea devine plictisitor, fiindcă este demodat. Mai avem încă multe lucrări care nu ţin seamă de acest adevăr.

Tot din categoria cîntecului simplu — armonizat în trecutul relativ apropiat numai cu ajutorul acordurilor elementare — vom cita un *„Grundsatz"* adică un *fond accompaniator armonico-ritmic,* şi vom arăta cum succesiunea plagală de *I-IV-I,* folosind numai stările fundamentale, capătă o înfăţişare nouă cu ajutorul aşaziselor ACORDURI CIORCHINE. Ce sînt ele : la trisonul perfect şi consonant prin definiţie se adaugă nişte disonanţe moi, dulci, nişte *secunde* (în ordinea frecvenţei *nona, sexta lui Rameau* şi *septima)* care conferă muzicii respective culoarea şi tensiunea caracteristică sonorităţii contemporane. De menţionat că din punct de vedere funcţional ele nu produc nici un fel de schimbare. Denumirea lor provine de la aspectul lor grafic de pe portativ : scrise în poziţie strînsă, aceste secunde adăugate nu prea încap între linii şi spaţii alături de „terţele titulare" şi din această cauză se cam suprapun asemănător unor boabe de struguri.



Aceste diferenţe mici în aparenţă, cînd sînt transplantate în orchestră determină totuşi *Sound*-ul, adică „Sonoritatea nouă" din ambianţa cîntecului foarte simplu, dar nu simplist. Această ultimă cucerire în domeniul vechiului nostru trison — aplicată în lumea întreagă în muzica uşoară de bună calitate — apare numai sporadic în partiturile creatorilor noştri, lucru desigur regretabil.

Dar cuvîntul nostru ar fi lipsit de obiectivitate, dacă n-am explica şi cauzele : ne lipseşte un învăţămînt de specialitate. Vechea noastră doleanţă de a avea pe lîngă clasele de compoziţie, armonie, contrapunct, orchestraţie etc. în cadrul conservatorului sau în alt loc sub altă formă şi o secţie de jazz şi muzică uşoară încă nu a fost satisfăcută. Nu avem un for competent şi autorizat la care se poate apela pentru însuşirea acestor „cunoştinţe la zi". Iar să le descoperi sau să le reinventezi pe toate singur este de-a dreptul imposibil. Pe de altă parte, calea empirică de a învăţa numai prin ascultarea unor piese — fie româneşti, fie străine — nu numai că este nesigură, dar de multe ori rezultatele sînt îndoielnice. Deci metoda este nesatisfăcătoare. Conferinţe sau cursuri în cadrul Uniunii Compozitorilor cu scopul de a înlătura unele carenţe ar fi poate salutare.

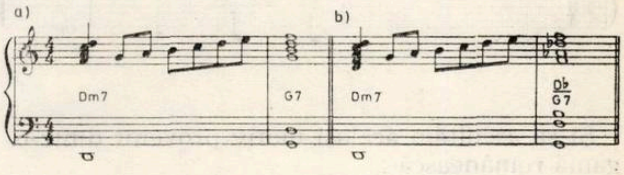
Şi acum două aspecte referitoare la cealaltă categorie de muzică uşoară, amintită la început. Aceasta foloseşte un limbaj muzical mai elevat, conţinutul pieselor fiind mai adînc, dar şi factura mai complicată. Tensiunile dramatice mai mari solicită mai mult şi efortul ascultătorului.

Aici pilonii melodiei nu mai stau pe *fundamentala, terţa* sau *cvinta* acordului din momentul respectiv, ci reprezintă componenţi ai unor acorduri de structură superioară, cum ar fi *nona, undecima, tridecima* sau, şi mai departe, ceva dintr-un acord bitonal, sau chiar politonal.

Vom oferi spre a convinge mai bine practic de această concepţie un fragment scurt, de două măsuri, redus schematic la situaţii armonice foarte transparente.

În prima versiune, nota finală *fa* este armonizată ca o banală *septimă de dominantă* din *Do-major ;* efectul este de-a dreptul vulgar, diletantistic.

În a doua versiune, *fa*-ul nostru global-funcţional reprezintă tot dominanta lui *Do-major,* dar el este terţa din *Re-bemol major,* care în discant este suprapus peste titularul *Sol-7* din bas. Rezultatul, culoarea, noblețea, expresia, conţinutul sînt cu totul altceva :



Ajuns la ultimul punct al contribuţiei noastre modeste şi succinte, cîteva gînduri despre problema ŞCOLII NOASTRE NAŢIONALE DE MUZICĂ UŞOARĂ.

Arătăm de la început, că deşi avem o tradiţie bună, la ora actuală conferirea unui caracter naţional muzicii uşoare — genul prin definiţie cel mai universal dintre toate — este una dintre temele grele. Şi nu numai la noi, ci în mai toate ţările. Se pare că şansele noastre sînt din fericire foarte favorabile — ne gîndim desigur la tezaurul folcloric de care dispunem. Numai că acest tezaur nu produce de la sine ! Pentru ca minunea să se producă, el trebuie cunoscut temeinic *prin ştiinţă,* pentru a folosi şi aplica creator elementele tipice în muzica noastră uşoară.

Avem o materie primă, un material de bază, pe care încă nu-l cunoaştem suficient. Pe de altă parte, din păcate muzica populară difuzată de multe ori face mai mult rău decît bine. În orice caz pare evident un lucru : dacă noi nu producem muzica uşoară respectivă şi de cea mai bună calitate, riscăm o îndepărtare, o înstrăinare a tineretului de marile valori ale muzicii naţionale.

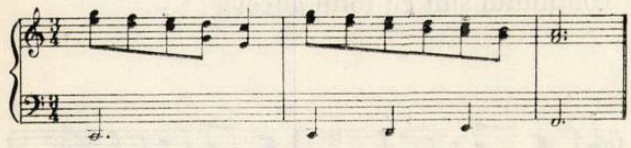
În practică, se ştie, fiecare cultură muzicală îşi făureşte cîntecele din materialul de bază propriu : game, moduri, ritmuri, etc. (de pildă anumite popoare asiatice din pentatonică, americanii din gama lor de 10 sunete de bază, occidentalii din tonalităţile lor, şi aşa mai departe).

Să creăm o muzică, melodii, armonii, ritmuri pe baza stilistică a tezaurului de aici, avînd totodată în vedere să îmbinăm cît mai fericit posibil aceste elemente cu tot ce este mai nobil, valoros şi frumos din cuceririle muzicii uşoare universale.

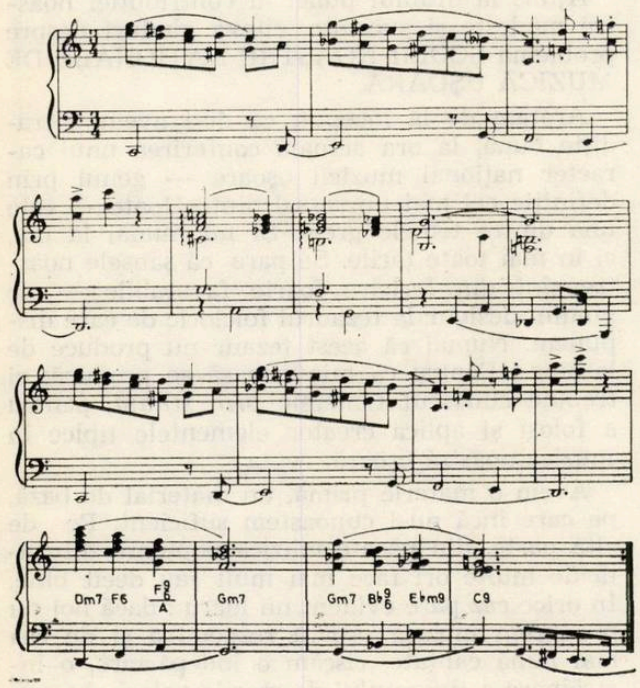
În ultimul exemplu voi încerca să arăt practic prin comparaţie, cum un scurt motiv — iniţial tonal — capătă o altă expresie, expresie „de aci" prin înlocuirea tonalului cu un modal românesc, precum şi o cadenţă modală, care sprijinindu-se puternic pe o „materie pri-

mă *de aici*" şi nu din altă parte, reuşeşte să evite orice asemănare cu cadenţele tonale, ultra-banale uzate şi de mult obosite.

Tonal :



Şi să ascultăm acelaşi motiv provenit dintr-o gamă românească :



Credem că este evident că acest procedeu nu revendică pretenţia de a fi singura modalitate de a scrie românește.

În speranţa că succesele vor apare — aşa cum ele de altfel nu au lipsit niciodată, îmi îngădui să urez tuturor colegilor satisfacţia împlinirii idealurilor artistice, bucuria victoriei în domeniul frumosului muzical.

Muzica uşoară, un fenomen de masă

de Petre CODREANU

Muzica zisă la noi uşoară (chiar dacă merită o altă denumire, mai aproape de esenţa sa, probabil că nu se va putea înlătura acest apelativ) este supusă adesea dezbaterii, între altele pentru că se crede că toată lumea este pricepută în domeniu. Realitatea este că pe acest tărîm se exersează de-a valma talente autentice, posibilităţi medii şi ambiţii fără acoperire. Ţărmurile genului au fost, sînt şi, probabil, vor fi mereu elastice. Istoria ne învaţă că aici am putea încadra creaţii care astăzi sînt, deasupra oricărei discuţii, capodopere ale muzicii în genere (Haydn, Mozart, Schubert şi mulţi alţii — pentru a nu mai pomeni de un Johann Strauss — putînd fi consideraţi „părinţi" ai genului). I se zice, în unele locuri şi din cînd în cînd şi la noi, muzică de larg consum. Asta înseamnă că e mult cerută şi adesea gustată. Popularitatea impune, tocmai de aceea, permanentă veghe asupra calităţii, ea putînd servi ca treaptă necesară către zone sonore cu problematici mai diverse şi cu facturi mai elaborate.

Efemeritatea provine, de regulă, din lipsa de adîncime a simţirii şi nestăpînirea profesională a mijloacelor, după cum validarea în timp se sprijină pe vibraţia autentică transcrisă în intonaţii şi ritmuri particulare, măiestrit învesmîntate. Vocea personală nu este numai a individualităţii, ci şi a unei comunităţi. În acest sens stau mărturie eforturile, încununate de succes, ale unor înaintaşi care au reuşit să propună variante *ale noastre* pentru formule de circulaţie mondială. Sigur că muzica uşoară ţine de modă (nu ştim dacă din vina ei sau a „consumatorilor"), dar ea poate fi, deopotrivă, expresia unei permanenţe de concepţie şi expresie, cu timpul putînd deveni — şi dovedi — tocmai trăsăturile acestei permanenţe (ca oricare alt gen de altminteri). Problema calităţii nu stă, deci, decît în măsura în care muzica uşoară poate purta acea încărcătură emoţională capabilă să transceadă momentul modei, al locului comun, ridicîndu-se către zonele înalte ale umanismului autentic, el însuşi alcătuit, poate, din clipe trecătoare, dar înnobilate de aureola de eternitate pe care o voim fiecare în acţiunile noastre cotidiene ; este aici expresia generală a însăşi esenţei omului, *creaţia*. Or, nedepăşind utilitarul şi artizanalul, se întîmplă ca muzica uşoară să se convertească, depreciativ, în producţie de serie. Aşa se face că, ascultînd un număr de lucrări ale genului am putut desprinde, cu nostalgie, titluri demne de stimă, dar şi inconsistenţe explicabile dar nu tocmai scuzabile.

Ne grăbim adesea să dăm răspunsuri la chestiuni fundamentale și, neavînd acoperire în sensul cunoașterii și recreării realității, eșuăm. Prima (n-am spus cea mai gravă) eșuare este pe planul tematicii, cînd acceptăm transcrierea simplistă a ideilor filozofice, sociale, politice, într-un gen care trebuie să trăiască prin transfigurarea estetică ; a doua, poate la fel de gravă (n-am spus mai puțin gravă), este în planul tratării pur muzicale. Muzica ușoară nu poate să preia o problematică improprie mijloacelor sale ; aceeași observație — amendabilă din unele puncte de vedere — se poate face și altor genuri vecine, cum ar fi folk-ul, de fapt un transplant artificial și nu tocmai fericit din alte sfere culturale, dar și expresia unei alunecări de sensuri din social-politic în artistic. Or, tocmai supralicitarea a condus la exprimări care ies din gen sau, dacă îi păstrează mijloacele, produc, cum zice Goya, monștri : piese pretențioase în conținut dar fără acoperire în formă, pompoase și vane, cu efecte negative în stima publicului. Unele se vor poematice (de muncă etc.) și patriotice, cu ingerarea stîngace a intonațiilor (vezi experiența scuzabilă prin pionierat a unor Flechtenmacher sau Caudella), cu suprasaturarea patriotardă în text.

Totuși, se pot remarca și contaminări pozitive, dar atunci cînd autorii pot adînci problematica și îi găsesc corespondentul sonor (Laurențiu Profeta, cu versuri de Miron Radu Paraschivescu, Vasile Șirli cu Arghezi, Radu Șerban cu Eugen Jebeleanu, și Eugen Barbu și încă mulțumitor de multe exemple). Ajunși aici, trebie să mărturisim că încă nu sîntem convinși că muzica aceasta trebuie să se sprijine numai pe marea și adînca poezie (pe care ar putea-o sufoca). Detaliind, afirmăm că nu orice poezie este aptă de transpunere în gen și că „meseria" de textier nu trebuie hulită. E de dorit ca textierul să fie poet, desigur, așa după cum, s-a dovedit, compozitorul de muzică ușoară este realmente muzician. În ultima vreme se constată utilizarea unor versuri semnate de Eminescu (Bogardo, Tavernier), Bogza (Cristinoiu), Cassian (Temistocle Popa), Călinescu (Nicolae Coman) și alții de calibru asemănător. Este un reviriment salutar. Dar nu suficient, pentru că tot de nivelul muzicii va depinde gradul de stimă atribuită genului. Dar să trecem și la considerații privind critica (chiar credeți că există așa ceva ?) de muzică ușoară.

În opinia publică, dar, mai cu seamă, în lumea presei, circulă părerea că în materie de muzică ușoară se pricepe oricine, că despre muzica ușoară poate scrie oricine. Este adevărat că muzica ușoară este un fenomen de masă ; înseamnă oare aceasta că iese din zona artei ? La modul ideal, răspunsul este negativ, dar realitatea demonstrează apariția și difuzarea unor produse comerciale, ca să nu spunem de *kitsch* muzical. Oricum însă, pentru a nu altera gustul publicului, se cere o susținută muncă în vederea unei cît mai desăvîrșite profesionalizări a creației și interpretării, pentru selecția cît mai riguroasă pe toate planurile, astfel încît în circulație să nu ajungă decît piese bune și bine cîntate. Or, în acest proces delicat și continuu, critica trebuie să joace un rol activ. Am spus critica și nu publicistica în genere. Criticul muzical operează cu criterii profesioniste, din care se exclud — sau dacă nu, trec în prim plan — factorii externi ca grația cîntăreței, amiciția sau simpatia față de creator și altele de acest fel. Criticul nu poate fi influențat nici măcar de reacția rece sau entuziastă a publicului. El judecă valoarea muzicală și literară a lucrării, înveșmîntarea ei orchestrală, contribuția creatoare a interpretului prin raportarea la etaloanele verificate. Pentru aceasta îi trebuie înainte de toate lui însuși cultură profesională. O cultură profesională muzicală generală. Apoi sensibilitate, discernămînt și cunoștințe întinse în domeniul atît de vast al muzicii ușoare. Un gazetar obișnuit, cu toate bunele sale intenții, va putea doar să detecteze puținătatea literară a textelor (deși și pe acest tărîm s-au văzut exemple rizibile) ; el, gazetarul, va fi însă incapabil — dacă nu posedă în mod clar și precis noțiunile fundamentale ale artei muzicale — să stabilească elementele de structură și de stil, să perceapă contribuția de originalitate a autorilor sau interpreților, gradul de desăvîrșire (sau de imperfecțiune) muzicală. El, gazetarul și nu criticul de muzică ușoară, va realiza doar un reportaj impresionist, sentimental, poate bine scris, dar fără valoare selectivă. Publicul însă crede în cuvîntul tipărit și pericolul de derută este iminent în astfel de cazuri. Oare fluctuația atît de mare a modei în muzica ușoară nu dăinuie și din lipsa de educație a publicului, din caracterul de conveniență a criticii de gen și mai puțin datorită setei de nou ? În adevăratul hățiș al problematicii domeniului, criticul trebuie să aibă un dezvoltat simț al perspectivei. Busola cea mai sigură este cultura profesională. Așa cum nu este de conceput un analfabet care să facă critică literară, nu poate fi acceptat un cronicar de muzică ușoară care nu se poate descurca într-o partitură de dificultate medie.

Am insistat atît asupra unui aspect care rar se spune răspicat, întrucît adesea se cade în eroarea de a se considera autoritate în materie persoana care, numai prin jocul conjuncturilor favorabile, a acumulat un număr de articole semnate. Nu am fetișul diplomelor sau al titlurilor, după cum nu manifest neîncredere față de un nume cu totul nou. Am însă pretenția ca, în virtutea respectului pentru adevărul artistic și grija pentru consecințele cuvîntului scris, să se pronunțe în orice domeniu — și cel al muzicii ușoare nu poate fi exclus — decît cei pricepuți. Se impune o precizare : combativitatea și entuziasmul nu trebuie orientate și consumate în obiective minore, înguste, superficiale, de conjunctură. Spiritul distructiv, de răfuială nu are ce căuta pe terenul luminos al artei. Combativitatea adecvată înseamnă o-

poziția față de mediocritate și nonvaloare, fermitate în afirmarea noului, pe baza unor criterii cît mai exacte. Criticul cu vocație nu manifestă insolență, ci fervoare și intransigență. În muzica ușoară, domeniu unde se simte nevoia unor elucidări mai mult decît în oricare altul, astfel de calități sînt, desigur, indispensabile. Chiar dacă nu întotdeauna aceste date ale cronicarului sînt o realitate, ele trebuie să fie un țel către care conștiința ne obligă să tindem fără istov.

N-aș vrea în acest context decît numai să ating problema muzicii folk, impropriu și bizar numită „tînără", pentru că folkul e, de fapt, o manifestare social-politică, artificial translată în cîmpul artei (muzicale) și în care confuzia nu este a muzicienilor, ci a mentorilor și a tinerilor de bună credință ademeniți de aceștia. Folk-ul este, după părerea mea, o falsă problemă a culturii la noi, în socialism, și o dureroasă problemă a culturii muzicale, care, prin consecințele încă imprevizibile în laturile lor negative, ar merita o discuție aparte.

Coordonate jazz-rock în peisajul componistic românesc

de Daniela CARAMAN FOTEA

Într-un dialog de mare importanță teoretică pentru jazz, purtat între două distinse personalități, autorități în materie, Willis Conover, celebru comentator de radio și Ernest Joachim Berend, eminent critic european de jazz, acesta din urmă, întrebat ce se consideră definitoriu, determinant pentru genul căruia i-a consacrat un apreciabil procent al studiilor sale, jazz-ul, Ernest Joachim Berend a răspuns : „categoric este vorba de evoluția sa stilistică. Ea a urmat un drum logic și necesar — firesc pentru orice manifestare a artei autentice, jazz-ul prezentîndu-se astăzi la aproape 80 de ani de existență ca un ansamblu coerent de curente, afirmate legitim nu numai ca mode, ci și în entități stilistice".

Există un anume număr de stiluri în jazz corespunzînd fiecare unei epoci — asemenea succesiunii Baroc, Clasicism, Romantism și așa mai departe, în marea muzică. Vorbim astfel, sub semnul constant al blues-ului, de ragtime, New Orleans—dixieland, înainte de anul 1914, de stilul Chicago, caracteristic anilor '20, swing — înaintea celui de al doilea război mondial, bebop-ul anilor '40, cool și hard-bop la sfîrșitul anilor '50, free-ul deceniului al 7-lea și, în sfîrșit, de jazz-rock, free-bop și jazz-rock progresiv, în zilele noastre.

Interesant este că, fără excepție, în perioadele de salt, de fiecare dată cînd jazz-ul și-a schimbat orientarea stilistică, s-a acordat votul de neîncredere, acreditîndu-se fără rezerve ideea dispariției genului. Cantonarea în stilul anterior era atît de puternică, încît ieșirea din tiparele recunoscute și acceptate era asimilată cu încercarea de a deteriora și compromite însăși esența și existența jazz-ului. Confuzia — de atîtea ori infirmată, nu merită a fi luată în discuție.

Cu toate acestea, ideea a renăscut cu o vehemență fără precedent în fața experimentelor datorate — nu întîmplător — unor nume reprezentative, de notorietate, ale genului, angajate în „noul val" ce se va numi jazz-rock — stil de fuziune între muzica de jazz și muzica rock. Ceea ce numim astăzi „Compartiment rock" — reprezintă un fenomen muzical a cărui amplă sferă de cuprindere este dificil de evaluat în cîteva cuvinte. De reținut însă că în accepțiunea sa actuală termenul rock *nu constituie numele unui gen* sau stil anume, ci tinde să devină un apelativ general al contextului muzicii ușoare moderne, contemporane, spre a o deosebi de muzica ușoară de factură tradițională.

Contextul rock internațional și jazz-ul nu pot fi ignorate sau contestate datorită uriașei lor arii de răspîndire, penetrației în rîndul ascultătorilor de pretutindeni. Importantă este constatarea — verificată de practică — a compatibilității diferitelor aspecte și tipuri conceptuale ale acestor genuri muzicale cu generația, mediul social și capacitatea de avizare a ascultătorilor — ambele domenii de referință conviețuind și exercitîndu-și influența în rîndurile unui public larg, de vîrste, preocupări și preferințe diverse.

Era inevitabil ca între cele două compartimente să intervină din ce în ce mai sesizabil interinfluențe, întrepătrunderi, jazz-ul preluînd de la rock noi coordonate ritmice, formule de înveșmîntare a temei melodice, dar mai ales *sound*-ul modern datorat tehnicilor electronice de producere și amplificare a sunetelor. Această fuziune, această translație de mijloace expresive și tehnice, de procedee, de travaliu, constituie actul de naștere al jazz-rock-ului.

Jazz-rock-ul reprezintă deci un reciproc împrumut de influență între cele două genuri muzicale din care provine : ritmica pieselor — foarte prezentă, agresivă chiar, pregnantă, sonorițățile electronice — și electrice (chitara, pianul, orga electronică, sintetizatorul) formulele ritmico-melodice specifice, riff-urile, sînt

preluate din rock. Forma pieselor, de obicei tema cu variaţiuni dar mai ales tehnica improvizaţiilor în scopul evidenţierii virtuozităţii interpreţilor, aranjamentele mai elaborate, mai bogate timbral, provin din jazz.

Acesta este jazz-rock-ul — subgen muzical la care aderă în prezent majoritatea marilor interpreţi de jazz şi rock. Este un gen muzical pretenţios, promovarea sa pretinzînd protagoniştilor, compozitorului-interpret, pregătire teoretică de specialitate, virtuozitate instrumentală, gust şi, de ce nu, erudiţie, virtuţi indispensabile celor ce practică jazz-rock-ul ; jazz-rock-ul progresiv este o treaptă superioară jazz-rock-ului, pretinzînd în plus pe lîngă cele arătate mai înainte o anume manieră a construcţiei sonore, sensibil apropiată de mijloacele şi unele forme ale muzicii simfonice : lucrările de muzică progresivă sînt în general ample, de o durată extinsă, atingînd şi 20—35 minute ; se folosesc formule orchestrale de proporţii, uneori adevărate orchestre simfonice, dublate de ansambluri vocale, în acest caz lucrările prezentînd caracteristicile genului vocal-simfonic, cantatelor sau oratoriilor.

Jazz-rock-ul, dar mai ales jazz-rock-ul progresiv se autodefinesc în compartimentul de cultură al contextului rock.

În peisajul componistic naţional, mişcarea jazz-rock, jazz-rock progresiv, s-a conturat cu personalitate, prezentînd un nucleu de forţe artistice — restrîns numeric, spre regretul nostru — dar calitativ.

Pianistul Marius Popp — arhitect de profesie, pianist şi compozitor prin vocaţie, apare în public în anul 1965. A făcut parte din Cvintetul de jazz „Bucureşti", participînd ca pianist al acestei formaţii, mai tîrziu în calitate de conducător al propriului său grup, la toate ediţiile festivalului românesc de jazz — Ploieşti şi Sibiu, manifestare aflată la cea de a 9-a ediţie.

Şi-a înscris prezenţa, alături de grupul Dan Mîndrilă, la Festivalurile internaţionale de la San Sebastian — Spania (1970—1971) Ljubljana (1971), Praga, Varşovia — Jazz Jamboree, recent la Debreczyn — Ungaria, septembrie 1978 — şi tot anul trecut, împreună cu Mihai Brediceanu, a susţinut o serie de concerte la Paris.

Din 1976 evidenţiază preocupări consecvente faţă de stilul de fuziune jazz-rock, preocupări concretizate printr-o serie de reuşite componistice şi interpretative : piesele *Entrada, Dedicaţie, Prelucrare după o temă din Haţeg* — înregistrate la Radio şi prezentate la Festivalul de la Sibiu, LP-ul *Panoramic jazz-rock*, Electrecord, cuprinzînd compoziţiile proprii, *Peisaj, Baladă, Simboluri, Crestături în lemn,* ca şi *Trifoiul cu 5 foi,* semnată de Florian Lungu şi *Inscripţii* de Adrian Enescu. Dintre lucrările sale mai noi, *Cîmpeneasca, Păpuşarul Bătuta pe cinci, Post-scriptum* — îl recomandă pe Marius Popp drept un creator de real talent, stăpînind cu dezinvoltură subtilităţile travaliului componistic în oricare dintre lucrările mai sus citate, între care *Simboluri* se detaşează ca o formulă jazz-rock inedită, enunţată prin cumulare de timbruri instrumentale, jalonînd cadrul ritmic în care se vor derula tema propriu-zisă şi solourile instrumentale ; conform canoanelor stilului, la improvizaţii armonia este statică, prilejuind afirmarea orizontal-melodică a meandrelor fanteziei interpretului. Este o piesă tipică pentru stil — aşa a fost gîndită, concepută, titlul ei *Simboluri* nefiind întîmplător, ci programatic. Este, desigur, doar un exemplu ales la întîmplare, oricare dintre noile lucrări ale tînărului compozitor probînd evoluţia sa ascendentă, garanţia unei certe valori profesionale.

Jazz-rock-ul, jazz-rock-ul progresiv constituie obiectul căutărilor componistice evidenţiate şi de evoluţiile în concert, sau în studiourile de înregistrări, ale unor *formaţii* instrumentale sau vocal-instrumentale din ţară, precum *Radu Ghizăşan* şi *Meridian Spectral grup* — din Sibiu, *Modal Quintet* sau *Experimental Q2* din Cluj-Napoca, *Ethos* din Iaşi, *Cristal* din Galaţi, formaţii neprofesioniste, avînd în componenţă fie unul sau doi studenţi de Conservator, fie unul-doi membri pregătiţi pentru muzică prin studiu individual autodidacţi. Firește, în astfel de cazuri, producţia muzicală, repertoriul, prezintă diferenţieri valorice, dar şi exemple destul de numeroase de lucrări conforme necesităţilor de meşteşug profesional. Îndrumarea acestor entuziaşti ai muzicii ce au înscris în activitatea lor rezultate adeseori notabile devine o necesitate, o datorie a învăţămîntului.

Spun aceasta gîndindu-mă şi la faptul că jazz-rock-ul, gen de circulaţie şi priză în special la generaţiile tinere, a atras prin spectaculozitatea lui, a grupat în jurul său o seamă întreagă de adepţi, nu consumatori ci producători de aşa-numită muzică, autodefinindu-se drept muzicieni, producţiile acestora, pastişe, de cele mai multe ori înşiruiri sonore constînd din „citarea" mai mult sau puţin corectă a unor melodii, teme străine auzite la Radio sau pe discuri, urmate de evoluţii instrumentale ce sînt în sensul peiorativ al cuvîntului, improvizaţii.

Există multă impostură, există o concepţie greşită potrivit căreia a face jazz-rock înseamnă doar a expune un cap de temă, condiţionată de perindarea prin scenă a instrumentiştilor, doi, trei sau mai mulţi, fiecare cîntînd în legea sa, după inspiraţia momentului. Desigur sînt nume ce apar şi dispar meteoric, dar lipsa de profesionalism îşi găseşte prea adeseori popas şi în repertoriul unor grupuri cu statut definit, ca atare, promovaţi şi difuzaţi fără discernămînt.

Între grupurile pe care le numeam „amatoare" — promovînd jazz-rock-ul sau jazz-rock-ul progresiv — un nume se detaşează cu eleganţă şi autoritate : este formaţia *Gramofon* din Timişoara, creatorii muzicii grupului fiind Liviu

Butoi și Doru Preotesei. Partiturile lor pleacă fără excepție de la date certe de profesionalism, întreaga producție a grupului prezentîndu-se închegat, dens, o muzică de aleasă expresie, consemnînd din start insemnele talentului, inspirației.

Piesa *Între nori*, de pildă, a tînărului flautist Laurențiu Liviu Butoi, este remarcabilă prin plasticitate și fluență melodică, prin datele de ethos. Prin luminozitatea irizată, prin pastelatele ei tonuri și nuanțe, prin specificul de sound, pregnant în cazul acestei formații. Piesa sugerează lumea de culori a unui pastel, a unei pînze impresioniste, definindu-se ca una dintre reușitele genului.

Am notat pînă acum cîțiva muzicieni de jazz ajunși prin căutările lor componistice la jazz-rock, fenomenul cunoscînd însă și traiectoria „din sens invers". Diferențele de concepție, sonoritate, ethos sînt sensibile, prezența textului cîntat nefiind singurul argument — dar totuși un argument important — în delimitarea amintită. Încercări izbutite de transpunere a elementelor rock în jazz, figurează în repertoriul unor grupuri, precum *Sfinx*, *Progresiv TM* etc.

Unul dintre reprezentanții tinerei generații de compozitori — creator cu personalitate profund ancorată în spiritualitatea românească, *Adrian Enescu*, se anunță în contextul național un deschizător de drumuri în compartimentul stilistic pe care-l comentăm astăzi. Absolvent de Conservator — secția compoziție, clasa Aurel Stroe, paralel cu studiul muzicii clasice, preocupările sale vizează muzica ușoară, jazz-ul, jazz-rock-ul și jazz-rock-ul progresiv — acestea din urmă concretizate în concertele susținute în cadrul Festivalului românesc de jazz de la Sibiu — edițiile 1976—1978, fie ca instrumentist — pian, keyboards sau leader de formație, în înregistrările de Radio și Televiziune, muzică de scenă sau film. Creații de jazz, sau cu elemente de jazz-rock și jazz-rock progresiv : *Solaris*, *Jazz-melos 1*, *2*. — cu formație instrumentală, *Reportaj* — *Take six*, înregistrare Radio cu big-bandul Sile Dinicu și compozitorul la pian, *Dedidacție* — împreună cu Marius Popp — înregistrare Radio, LP-ul Electrecord — *Basorelief*, piesele *Inscripție*, *Pasărea măiastră*, *În alb și negru* etc., investigarea lumilor de sonorități ale instrumentelor electronice, melotron — sintetizatorul de sunet, au condus către elaborarea unor lucrări particularizate, inedite, de mare forță expresivă, asemenea celei mai recente înregistrată de curînd la Radio, intitulată *Cele 12 luni ale visului* — lucrare cu adevărat notabilă pentru împlinirea sa profesională, pentru căutările novatoare de pînă acum ; este o amplă suită de imagini sonore realizată cu o formație complexă, în care predomină timbrurile electronice — cinci linii melodice simultane expuse de sintetizator prin suprapuneri de bandă.

Jazz-rock-ul și-a scris doar primele pagini ale istoriei sale.

Examenul de maturitate — transformarea într-o mișcare muzicală de anvergură — este îndepărtat. Ca atare notăm actul de naștere al jazz-rock-ului, așteptînd devenirea sa viitoare

Dumitru BUGHICI

Particularități ale formelor muzicale

Baza teoretică a formelor muzicale a trecut în ultimele decenii prin multiple transformări. Deși trăim o perioadă în care sînt deja acumulate nenumărate date noi, realizarea unei ample și profunde sinteze este o sarcină a viitorului. Afirmația se bazează pe apariția în ultimii ani a unor noi dimensiuni ce îmbogățesc și duc mai departe gîndirea muzicală a secolului nostru spre orizonturi încă insuficient conturate.

Fără discuție, cu toții observăm, mai bine zis auzim, cum modalismul începe să domine gîndirea muzicală, antrenînd după sine mutații și implicații ce pot fi doar parțial descrise. Este vorba atît de noile dimensiuni ale modalismului — provenit din creația populară și care de multe ori se îmbină organic cu elemente structuraliste — cît și a unei concepții post-serialiste ce se referă la funcția și rolul modurilor ce nu sînt deduse în mod obligatoriu din creația populară.

Desigur că elementele modale prezente în lucrările unor compozitori ca Mussorgski, Debussy, Ravel, Skriabin, Stravinski, Bartók, Enescu etc. — și nu în ultimă instanță consecințele teoretice ale serialismului post-webernian și ale principiilor modale stabilite de Olivier Messiaen — au avut și vor mai avea un rol important în clasificarea multor probleme ale gîndirii modale contemporane.

Citățm o serie de lucrări teoretice românești ce își propun — alături de alte probleme muzicale — teoretizarea diferitelor aspecte ale gîndirii modale : volumele de *Armonie* de Alexandru Pașcanu, *Principii fundamentale în teoria muzicii de* Victor Giuleanu, *Studii de bizantinologie* în care se teoretizează modurile respective semnate de Gheorghe Ciobanu, Grigore Panțîru și Sebastian Barbu Bucur, *Conceptul modal în muzica lui George Enescu* de Gheorghe Firca etc.

De asemenea foarte importante sînt studiile semnate de Wilhelm Berger, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu și Octavian Nemescu, în care se reflectă noua concepție despre structurile și funcțiile modurilor contemporane, teoretizare cu atît mai importantă cu cît ea este confirmată de practica componistică a autorilor.

Alături de complexa problemă a modurilor, în ultimii ani apar tot mai multe lucrări în care centrarea tonală, trisonul major sau minor, sau, mai frecvent, conglomeratele sonore ce converg spre sublinierea unor fixări tonale, chiar dacă au un caracter pasager, ne atrag atenția în mod deosebit.

Nu afirm că ne vom întoarce la concepția tonală specifică perioadei clasice. Cred însă că emanciparea tonalității realizată de Schönberg

prin desființarea granițelor între consonanță și disonanță au dus la o limitare a mijloacelor de expresie.

Nu știu cum vom discuta această problemă peste cîțiva ani, un singur lucru știu precis, că revenirea la unele aspecte ale tonalității — chiar dacă în unele cazuri este vorba mai mult de o culoare timbrală și mai puțin de o funcție propriu-zisă — *nu este o modă*, ci o necesitate estetică-psihologică de exprimare.

Oare întîmplător, din ce în ce mai mulți compozitori apelează la armonicele diferitelor sunete ca punct de plecare în organizarea și determinarea parametrilor unui opus muzical ? Nu este acest aspect rezultanta unor căutări temeinice după ce constați că alte direcții nu mai duc nicăieri ?

Foarte importante și chiar hotărîtoare sînt discuțiile și cercetările în domeniul modurilor și al implicațiilor tonale asupra arhitectonicii muzicale.

Dintotdeauna, armonia a avut un rol determinant asupra formelor muzicale. Chiar dacă nimeni nu mai folosește astăzi formele clasice în accepțiunea secolului XIX și începutul secolului XX, se pot observa evoluții interesante, chiar la aceste forme, mai ales în perspectiva unor direcții de care am amintit anterior.

Printre formele clasice care s-au adaptat cerințelor vremurilor noastre trebuie să enumerăm : *forma de sonată* care prin echilibrul ei face posibilă modelarea unui flux muzical cu totul diferit de cel în care predomina dialectica tonală ; *Variațiunile*, în special *Passacaglia*, în care *tema* poate fi înlocuită de o *serie*, de un *mod*, de intervale, de micro-structuri melodico-ritmice mai concrete sau mai abstracte.

Elemente ale formei de *fugă* găsim în multiple variante, tot așa cum formele de lied își fac simțită prezența, în special prin tendințele de repriză.

De multe ori întîlnim așa-zisele *forme deschise*, în care compozitorii preiau doar anumite particularități din forma respectivă, cu preponderență cele expozitive, sau combină structuri diferite așa cum de altfel a făcut și George Enescu în partea a II-a din *Sonata a II-a pentru violoncel și pian* și în care mulează într-o unitate perfectă o formă de fugă cu una de sonată.

Faptul că forme polifone cu multiple variante pot fi frecvent întîlnite în muzica secolului XX se datorează predominării gîndirii polifonice. De altfel și noțiunea de polifonie a căpătat o extindere și o înțelegere mai largă. Există astăzi raporturi contrapunctice nu numai între voci sonore bine determinate, ci și între linii coloristice, dinamice și foarte frecvent pur ritmice, ca de exemplu fuga pentru percuție din actul II al operei *Hamlet* de Pascal Bentoiu.

În unele compoziții observăm cum autorii își organizează micro și macrostructurile într-un mod cu totul inedit, din care rezultă concepte de forme muzicale unice, nu numai din punct de vedere al conținutului muzical ci și din cel al arhitecturii. Se poate spune că în secolul nostru, în comparație cu secolul XIX unde predomina o singură gramatică, se observă tendința ca fiecare compozitor să-și creeze propria sa sintaxă. În analizele ce vor urma acestei succinte introduceri, voi prezenta nu puține cazuri în care aceste afirmații vor fi din plin confirmate.

Întrucît discuția despre formă muzicală impune în mod implicit o referire și la conținutul muzical, subliniez ideea că, indiferent de orientarea estetico-filosofică a unui compozitor, în orice creație artistică trebuie să existe o unitate dialectică între conținut și formă.

Cu toții știm că termenul de conținut a fost răstălmăcit în multiple sensuri, de la dreapta spre stînga și invers. Ținînd cont de această situație, doresc să spun, în cîteva cuvinte, ce sens dau noțiunii de conținut.

Introdus în estetica muzicală, termenul de conținut este în fond intraductibil în cuvinte. El este mai curînd o stare psihică, o trăire emoțională autentică, o înălțare spirituală determinată de subtilitatea unei comunicări sonore plină de semnificații. Ceea ce se spune sau se scrie despre un opus muzical poate fi asemuit cu o invitație care se dorește a fi cît mai atrăgătoare pentru a-l determina pe iubitorul de muzică să asculte respectiva compoziție și astfel să perceapă — în funcție și de pregătirea sa muzicală, de predispoziția sa sufletească — acele stări de înălțare spirituală pe care anterior le-am notat ca intraductibile în cuvinte.

Dacă creierul omului, prin biocurenții pe care-i emană, constituie un punct de plecare în explicarea științifică a telepatiei, fiorul artistic transmis auditorului este o emanație profundă a spiritului uman, încărcătură complexă de idei și simțăminte, contopite și desfășurate într-o vibrantă și fluidă desfășurare sonoră.

Întrucît arta muzicală se desfășoară în timp, ea se percepe în primul rînd prin formă, dar unitatea dialectică ce există între conținutul muzical și forma sa face ca *auditorul să perceapă, odată cu forma, și conținutul propriu-zis.*

În practica muzicală nu găsim două lucrări cu același conținut, întrucît nici un compozitor nu se repetă. Trăind într-un spațiu și timp determinat, gîndirea și simțirea sa se află în permanentă transformare și influențare. El poate repeta anumite procedee, maniere folosite în alte lucrări, dar, în acest caz, fără o substanță muzicală generată de o idee și o trăire autentică nu va realiza o operă artistică viabilă ci un simplu hibrid, monoton și neinteresant.

În cele ce urmează îmi propun a concretiza ideile enunțate anterior prin analize de lucrări simfonice, vocal-simfonice și camerale scrise de compozitorii noștri în ultimii ani, urmărind în același timp a demonstra înaltul nivel al măiestriei artistice la care a ajuns creația contemporană românească.

SIMFONIA A III-A DE PASCAL BENTOIU

Compusă în anul 1976 și alcătuită din trei mișcări, Simfonia a III-a reflectă din plin căutările autorului pe linia modelării unor forme inedite de exprimare.

Ca tematică, el pornește de la o idee a finalului primei sale simfonii pe care o supune permanent unor substanțiale transformări, acest procedeu avînd drept consecință modelarea unei forme viabile, originale.

Un factor decisiv în organizarea și dezvoltarea fluxului muzical îl constituie noile resurse expresive, dinamice și coloristice pe care autorul le obține din susnumita temă, prin folosirea și îmbinarea într-o concepție proprie a principiului monotematismului cu cel variațional.

Să explic forma primei părți :

Ea este alcătuită din trei secțiuni despărțite prin pauze generale. În prima secțiune *(A)*, predomină modul major iar pe o factură de șaisprezecimi este expus un șir de gesturi orchestrale cu profil tematic. Acest șir este reluat liber, ducînd spre o culminație sonoră ce va fi întreruptă de *G.P.*

A doua secțiune *(A-1)* începe de la cifra de reper 13 — pag. 37 — și pe aceeași factură dinamică de șaisprezecimi, șirul de gesturi cu profil tematic capătă de astă dată un colorit armonic predominant minor.

Urmează o nouă amplificare a aparatului orchestral pînă ce pauza întrerupe în mod dramatic discursul muzical.

De la cifra 23 — pag. 63 — apare a treia secțiune, în care tema inițială se transformă într-o serie, iar șirul gesturilor orchestrale este relevat într-o armonie pe bază serială.

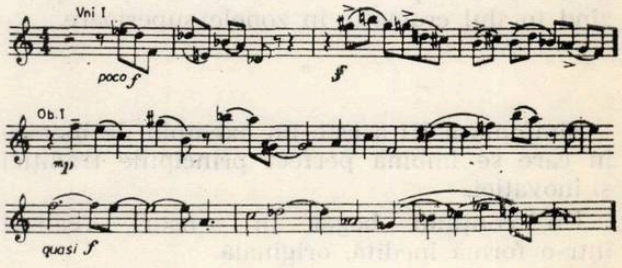
Amplificarea sonoră nu mai este — de astă dată — întreruptă, ci trece direct spre *Coda*, unde predomină tot elementul serial.

În rezumat, Pascal Bentoiu prezintă în prima parte o temă urmată de diverse variante ale ei în trei ipostaze : una în care predomină nuanța majoră, în a doua cea minoră, iar a treia este serială.

Liantul celor trei secțiuni este realizat de factura dinamică de șaisprezecimi care nu se rezumă doar la caracterul motoric, ci își are o evoluție proprie, un profil melodic-ritmic în permanentă dezvoltare.

În plus, peste aceste două trasee importante se concretizează diferite gesturi constituite din acorduri placate sau ținute și intervenții melodice-contrapunctice. Trebuie să precizez că în concepția autorului, expunerile temei cu variantele amintite, plus diferite eșafodaje ritmice-polifonice, se constituie *în gesturi muzicale.*

Redăm tema cu modificările ei principale



Partea a doua este o *Passacaglie* avînd ca bază de pornire o temă alcătuită din opt măsuri.

De șase ori tema pornește de la sunetul *mi*, și este prezentată fie în formă directă, fie în inversare. Urmează alte 12 variațiuni în mișcare descendentă, din cvintă în cvintă, pînă ajunge din nou la sunetul de plecare *mi*, mai corect spus, *fa bemol*. De abia în ultimele două măsuri se vede că atracția mișcării era spre *la minor*, și că de fapt *mi*-ul cu care începea tema passacagliei avea rolul de treaptă a cincea.

Înainte de a începe prezentarea celei de a treia mișcări este bine să precizez că *Simfonia a III-a* are o centrare tonală foarte bine conturată și anume :

partea I se încheie pe centrul *do ;*

partea a II-a, după cum am notat mai sus, pe centrul *la ;*

partea a III-a pleacă de la centrul *la* și se încheie pe *do.*

Partea a III-a se dezvoltă tot pe trei secțiuni — ca și prima parte — astfel :

În secțiunea întîi, factura de șaisprezecimi semnalată în prima mișcare se amplifică pe o linie ascendentă pînă ajunge la o expunere pe opt voci. În același timp se suprapun fragmente din tema passacagliei, în timp ce la suflătorii de lemn apar gesturi atematice apoi seria din prima mișcare, plus acorduri placate.

Secțiunea a doua se bazează pe aducerea unui mijloc de expresie nefolosit anterior și anume 7 pagini de partitură numai cu *tril* (de la pag. 191), mai ales că autorul, prin nuanțe de *mp-mf-f-ff* ce le schimbă la două, ulterior la mai multe măsuri, aduce o nouă culoare și pulsație dinamică pe o amplă suprafață.

A treia secțiune evidențiază linii melodice care se întretaie, în toate registrele orchestrei.

Particularitatea secțiunii constă în simplificarea progresivă a acestor linii. Ele sînt întîi linii de acorduri perfecte, apoi linii de cvinte

goale, apoi linii de octave care la rîndul lor se simplifică de la 3—4 voci pînă la 2 voci contrapunctice, apoi la unisonul de orchestră pe 4—3—2 octave și, în fine, unisonul absolut care ocupă 20 pagini. Cînd abordează sunetul *sol,* care a lipsit din toate cele 20 de pagini, autorul aduce *Coda,* construită din 12 acorduri identice pe fundamentala *do* și cuprinzînd totalul cromatic în zonele superioare.

*

Simfonia a III-a este un exemplu de lucrare în care se îmbină perfect principiile tradiției și inovației.

Un conținut bogat în sensuri, realizat într-o formă inedită, originală.

SIMFONIA A X-A DE WILHELM BERGER

Simfonia a X-a este o amplă construcție sonoră ce depășește, prin încărcătura spirituală și înaltul nivel al măiestriei artistice, realizările de pînă acum ale autorului în acest gen muzical.

Dramaturgia muzicală — de tip oratorial — ne dezvăluie multiple ipostaze în care cele două personaje, orchestra și orga, potențează discursul muzical prin monoloage, dialoguri sau se contopesc în exprimarea unui sentiment global, așa cum se întîmplă în impresionantul final.

Cu o eficiență maximă, Wilhelm Berger realizează o perfectă întrepătrundere atît între gîndirea și scriitura polifonă și cea omofonă, cît și între particularitățile specifice genului simfonic și cele ale concertului instrumental.

Structurată în patru mișcări intitulate sugestiv : *Melopeea, Allegoria, Aria* și *Fuga quadruplă,* lucrarea mai conține în interiorul fiecărei părți diferite episoade de mai mică sau mai amplă extindere ce aduc prin varietatea expresiei și a dinamicii muzicale, o diversitate și totodată unitate în monumentala desfășurare muzicală.

Catalizatorul tuturor acțiunilor muzicale, al universului sonor specific Simfoniei a X-a este *melodia.*

Suflul cîntului se extinde ca un amplu arc peste toate diviziunile și denumirile părților amintite anterior.

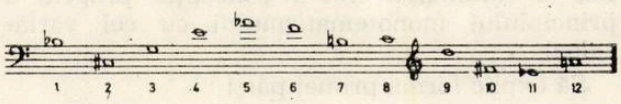
Dacă unele aspecte ale gîndirii și scriiturii muzicale specifice autorului le putem întîlni și în alte simfonii, ca de exemplu : folosirea unor forme deschise, multiple de mulțimi, de șiruri cromatice proporționate, recitative și anticipări tematice etc., în schimb cadența orgii cu care începe partea a II-a, *Allegoria,* este cu totul inedită prin funcția ei. Ea dezvoltă elementele tematice expuse în prima parte, *Melopeea* și, prin varietatea culorilor timbrale și eficiența scriiturii acestui complex instrument, tensionează la maximum desfășurarea materiei sonore.

Cunoscut pentru excepționalele contribuții aduse în teoretizarea modurilor contemporane, Wilhelm Berger folosește în această simfonie un mod de 12 sunete ce conține totalul cromatic.

El este expus în prima parte, *Melopeea,* și va apare în aceeași formă doar la sfîrșit, contribuind prin această revenire la sublinierea reprizei.

În rest, fiecare sunet al modului este un punct de plecare pentru constituirea unui alt mod și care — obligatoriu — trebuie să conțină relații intervalice total diferite de modul generic.

Iată modul generic :



Mai departe trebuie remarcată în mod deosebit tratarea orchestrei, în care grupurile instrumentale — lemnele, alămurile, percuția și coardele — sînt gîndite ca blocuri sonore, ca voci de sine stătătoare. Excepție face flautul, instrument căruia autorul îi acordă un rol solistic.

În mod special se remarcă valoarea intrinsecă a celei de a treia mișcări intitulată *Aria.*

De fapt această denumire nu trebuie înțeleasă în sensul clasic, întrucît nu este vorba de o muzică ce se definește drept cantabilă, ci de o amplă prospecțiune în domeniul tensionării dinamice și coloristicii orchestrale și în care materia muzicală este excelent modelată prin contururi melodice pregnante.

De fapt partea a III-a, *Aria,* prin notația pe partitură : *Allegro moderato, dramatico e insoluto* (= 126) este ca gen — un *Scherzo* ce se îmbină ulterior cu o *Toccată.*

Culminația simfoniei este fără nici o rezervă quadrupla fugă, o creație cu totul deosebită prin problematica muzicală și funcția ei psihologică-expresivă, față de mișcările anterioare.

Cele patru subiecte, plus un contrasubiect obligat, sînt pregătite astfel : primele trei subiecte ale fugii apar în prima parte, *Melopeea,* contrasubiectul în partea a II-a, *Allegoria,* subiectele I—III—IV sînt prezente și în partea a III-a, *Aria.*

Prin această amplă pregătire, apariția subiectelor în partea a IV-a nu surprinde ci dă o nouă dimensiune și semnificație ideilor muzicale auzite anterior.

Pornind de la această constatare și avînd în vedere că tempo-ul notat de autor pe partitură este *Andante* (= 72), la care mai adăugăm că doar subiectele 1 și 2 sînt diferențiate iar subiectele 3—4 sînt mai apropiate ca imagine muzicală de primele două, se poate ajunge și la concluzia că Finalul este o *Passacaglie* dublă, cu două teme.

În fond, permanenta prezență a unui subiect în desfășurarea muzicală, în timp ce eșafodajul polifonic se mișcă mai mult sau mai puțin strict, creează pînă la urmă impresia unei passacaglii.

În încheiere, vreau să subliniez și faptul că toată desfășurarea muzicală urmărește și pregătește în final, cu tenacitate și vigoare, culminația sonoră-expresivă a întregii simfonii.

Monumentală, copleșitoare prin înalta ei tensiune muzicală, *Simfonia a X-a* de Wilhelm Berger transmite auditorului sentimente profunde, pline de încărcătură emoțională.

SONATA PENTRU VIOARĂ SOLO „ECHOS" DE ȘTEFAN NICULESCU

Sonata pentru vioară solo „Echos" de Ștefan Niculescu este un document sonor în care viziunea compozitorului-teoretician se materializează într-o impresionantă realizare artistică.

Compusă în anul 1977 și structurată într-o singură mișcare, *Sonata* conține șapte secțiuni ce nu se contrapun, ele fiind perfect sudate, fiecare secțiune constituind, prin elementele constitutive ce le sînt caracteristice, o acumulare îndreptată spre culminația lucrării aflată în secțiunile 5—6 *ffff sempre* (pag. 5 — sistemul 2).

Departajarea secțiunilor se poate totuși face, nu după criteriul cadențelor sau al pauzelor, ci după cel al *personajelor* incluse în respectiva desfășurare muzicală.

Termenul de *personaj* aparține autorului, și prin el, Ștefan Niculescu caracterizează elementul muzical ce domină secțiunea respectivă.

Pornind de la acest punct de vedere, putem semnala prezența în *Sonată* a următoarelor personaje :

a) microtonie în gliss, sunete rapide ;

b) tremollo, ca un efect de baterie ;

c) element melodic cantabil ;

d) două sunete pe corzi diferite, dinamizate prin presiunea arcușului ;

e) triolete din valori mici ce se repetă repede ;

f) varietatea nuanțelor, de la *ppp* pînă la *ffff* ;

Bineînțeles, aceste elemente se combină între ele. Dar punctul de plecare, logica ce a generat această *Sonată*, nu este cea a organizării secțiunilor (ea este doar o consecință) ci gîndirea teoretică-științifică specifică autorului. Însăși denumirea lucrării — *Echos* — ceea ce în grecește înseamnă *mod* — explică auditorului actul artistic urmărit de autor.

Pe lîngă această lămurire, mai sînt necesare o serie de explicații care pot să ne ajute la înțelegerea factorilor ce au generat respectiva lucrare.

Ștefan Niculescu are convingerea că în cultura muzicală a Europei predomină două tipuri arhitectonice : unul pe care îl denumește *continuu*, și al doilea *discontinuu*.

Muzica lui Richard Wagner, sau *Doina* și *Cîntecul lung* fac parte din prima categorie Forma, în aceste cazuri, se încheie după epuizarea întregii materii (vezi caracteristicile melodiei infinite la Wagner).

În schimb, în arhitectonica de tip *discontinuu* există rupturi între structuri, așa cum găsim la Igor Strawinski, în lucrarea autorului *Scene*, în jocul și colindul popular, dar și în ideea de *ritornella*. Aici există de obicei blocuri sonore care puse cap la cap creează forma mozaic.

În ceea ce privește *Sonata pentru vioară solo*, ea are la bază o formă de tip *continuu*, dar în ea coexistă și elemente mozaicale. Este de fapt o muzică cu elemente ce se opun, dar coexistă, nu se anulează.

Am lăsat în mod intenționat la urmă explicațiile despre concepția modală a lui Ștefan Niculescu, întrucît în ea găsim *sîmburele adevărului*, dacă putem spune așa, drumul de înțelegere a logicii spirituale și de organizare ce predomină această lucrare.

Pornind de la analiza atentă a modului diatonic — *do major* — cu cele cinci tonuri și două semitonuri, printr-un calcul de notație și permutații, Ștefan Niculescu a reușit să creeze 21 de moduri diatonice.

Trecerea de la un mod la celălalt se face fără șocuri, întrucît există cîte șase sunete comune între modurile ce alternează.

De fapt, aici găsim aplicat principiul modulației diatonice cu pivot comun. Cele 21 de moduri sînt o explorare a posibilităților ce le oferă tonalitatea.

Pornind de la principiile anterioare, autorul a realizat și un tip de mod microtonic care și el permite permutații. Ținînd cont de coexistența modurilor diatonice cu cele cromatice, precizăm că pînă la culminație predomină modurile diatonice, după care pe prim plan apar cele cromatice, ca în final să predomine iarăși modurile diatonice.

Întrucît la început am precizat că *Sonata* este alcătuită din șapte secțiuni, este acum

momentul a arăta că în fiecare secțiune apar cîte trei moduri diatonice.

Există pe parcursul *Sonatei* tendința de a introduce din ce în ce mai accentuat valori mici. De asemenea, glissando-ul de la început devine tot mai evident, pentru ca în culminație toate sunetele să fie în glissando.

În concluzie, vreau să spun că-n practica de zi de zi întîlnim situații cînd despre o lucrare se dau foarte multe explicații teoretice, dar care la audiție nu se justifică.

Alteori mă mir cît de puțin pot spune unii compozitori despre lucrările lor. În cazul de față, pot spune că analiza și audiția *Sonatei pentru vioară solo* demonstrează o perfectă unitate între ceea ce spune și realizează din punct de vedere artistic Ștefan Niculescu.

CANTI PER EUROPA DE THEODOR GRIGORIU

Preocupat de a găsi un mod de exprimare cît mai adecvat gîndirii și simțirii sale muzicale, după îndelungate cercetări și experiențe, Theodor Grigoriu imaginează o tehnică novatoare bazată pe *fascicolele sonore*.

Sintaxa aceasta care este o „melodie acompaniată" cu fascicole vine mai de departe. Ea există chiar și în pedalele orchestrale ale clasicilor, așa cum o putem afla la Schönberg în cele *Cinci piese pentru orchestră* etc.

Luigi Nono o adaptează și o tratează primul cu o anumită consecvență. Desigur, el pleacă de la serialismul post-webernian ; fascicolul sonor am putea spune că vine :

a) în trecut, din isonul străvechi ;
din pedalele clasicilor.

b) în prezent, din „tape music" — tehnologie de benzi cu sunete drepte ;
din muzica electronică, heterodină etc.

Dorind a umaniza principiul fascicolelor sonore, Theodor Grigoriu prelucrează și dezvoltă tradiția veche preluată din muzica de cult, vocală, și anume *isonul străvechi,* dîndu-i astfel o nouă direcționare.

Prima lucrare realizată pe principiul fascicolelor sonore a fost *Elegia Pontica,* compusă în anul 1969 pe texte de Ovidiu. Îi urmează *Tristia,* compusă în anul 1973, pentru coarde și alămuri (trei trombe și trei tromboane).

Lucrarea a fost scrisă în amintirea lui Ionel Perlea.

Canti per Europa, compusă în anul 1976 este deci a treia lucrare din acest ciclu.

Printre multiplele caracteristici posibile prin care se poate defini această concepție este și aceea că fascicolele sonore ar fi — într-un sens foarte larg — ceea ce numim factură orchestrală și în care se includ suprapuneri de linii permanente și întrerupte, melodice — contrapunctice — obstinate — armonice — dinamice — coloristice.

Pentru caracterizarea arhitectonicii sale, autorul a inventat un termen și anume : tectonica (vine de la arhi-*tectonica).*

Tectonica reprezintă — după cum afirmă autorul — o structurare primitivă, o asamblare de elemente care nu și-a găsit încă legi superioare de ordonare a materialului sonor.

Anterior am precizat că Luigi Nono a folosit ca bază a concepției sale *serialismul post-webernian,* iar Theodor Grigoriu pe cea a *isonului.* Adaug că tectonica realizată de Theodor Grigoriu este mult diversificată prin folosirea unor moduri proprii alcătuite din 8—9—10 sunete.

În *Canti per Europa* este exclusă orice tendință de repriză și pe parcurs autorul a mai inclus și moduri indiene și grecești antice.

Oratoriul — *Canti per Europa* — pentru cor și orchestră este o puternică chemare spre o mobilizare a tuturor oamenilor împotriva declanșării unui nou război mondial.

Ideea de bază, lupta pentru pace, este subliniată și de *motto*-ul înscris pe partitură și aparținînd lui Michelangelo : *„Dacă e să mă treziți să văd tirania renăscînd, lăsați-mă să dorm".* Oratoriul este alcătuit din patru părți, denumite de autor — *fresce.*

Cîteva cuvinte despre sensul pe care autorul îl dă noțiunii de frescă.

Trei sînt elementele constitutive ale unei fresce :

1) pictură fără ramă ;

2) compoziție de ansamblu cu care luăm un contact direct, integral ;

3) detaliile sînt *așa cum dorește artistul :* savante sau naive ;

Aceste trei elemente — concepute de autor — se constituie într-un *dispozitiv* (al treilea element fiind factorul determinant) care-i permite autorului organizări și asamblări ale materiei sonore de la cele mai simple la cele mai complexe.

Fresca I — Răpirea Europei este alcătuită din două ample secțiuni : una orchestrală, avînd rolul unui preludiu ce ne introduce în atmosfera intonațională și expresivă a oratoriului și a doua unde se amintește de momentul în care Zeus o fură pe Europa.

Ceea ce cîntă orchestra este construit pe moduri indiene, iar apariția lui Zeus pe modurile de 8—9—10 sunete. Se introduc în desfășurarea muzicală și moduri grecești antice, în momentul în care începe povestirea Mitului, pe versurile lui Rimbaud.

Elementul principal ce articulează forma muzicală este succesiunea acestor trei tipuri diferite de moduri, prin care se creează schema : *a-b-c.*

Fresca a II-a — *Copilăria demiurgilor* este o toccată în care modurile de 8—9—10 sunete ocupă un rol important.

Există aici o organizare pe trei straturi, ce ocupă un loc important.

Una în care participă numai orchestra și în care predomină sunetele repetate, motive și contururi melodice ample.

Atmosfera este tot mai încordată, dramatică, acumularea atingînd o tensiune puternică în momentul în care intervine corul (fiecare partidă este divizată în acut, mediu și grav) strigînd orașele în care au avut loc, în decursul istoriei, războaie crîncene. (Aceasta este a doua secțiune).

În secțiunea a 3-a se aude apelul patetic al lui Rimbaud, ca luptele fratricide să înceteze. Aici se creează o relaxare a tensiunii printr-o temă expusă de cor.

Fresca a III-a

Autorul aduce aici imaginea unei Europe distruse. În interiorul frescei apar microtablouri avînd o succesiune determinată de apariția muzelor.

Cîntul muzelor despre pămînt constituie liantul întregii desfășurări.

Întîi apare muza poeziei, reprezentată prin versurile lui Mihai Eminescu. O evocare orchestrală a *Voronețului* distrus constituie simbolul muzei arhitecturii. Urmează din nou muza poeziei prin versurile lui Shelley.

Muza sculpturii este reprezentată de *Frumoasa Uta*, urmată de un alt vers din Eminescu. Tot aici putem auzi un contur melodic gregorian.

Pe parcurs mai apar versuri de Garcia Lorca — în care este vorba tot despre pămînt ; îi va urma *muza muzicii*, reprezentată prin versuri de Reiner Maria Rilke. Aici autorul folosește un fragment din *Pasiunea Sfîntului Matei* și basi din *Simfonia în sol minor* de Wolfgang Amadeus Mozart, care îndeplinesc funcția unui *Cantus firmus*.

Muza poeziei apare din nou, pe versuri de Pușkin ; îi va urma *muza picturii*, după *Primăvara de Botticelli*, o evocare mai liniștită în care apare o rază de lumină și speranță.

Fresca a IV-a — Imn lui Apollo, pe versurile lui Dante din *Divina Commedia*, prilejuiește autorului dezvoltarea unor moduri și armonii inedite.

Preluînd din Dante patru terține, autorul va folosi pentru fiecare vers o altă armonie și în mod special armonii ce n-au fost folosite anterior.

Deci 12 climate armonice denumite de autor „băi armonice" care pregătesc ultimul vers — al 13-lea, concluziv, în care se ajunge la tonalitatea luminoasă a lui *Re major*. Goethe spunea că *Re major* este „tonalitatea pămîntului".

Adaug că în timp ce se succed cele 12 climate armonice apare perepetuu, deasupra un motiv preluat de la templul din Eleusis, găsit de autor într-o colecție muzicală la Paris.

*

În această succintă prezentare n-am putut să fac o analiză a tuturor elementelor ce s-ar fi cuvenit prezentate. Am vrut doar să subliniez acele date care i-au permis lui Theodor Grigoriu să-și organizeze și să-și desfășoare materia sonoră după principiile enunțate la început.

Mi-aș permite să recomand studierea acestei partituri atît pentru exemple de grafie, de punere în pagină a unui complex discurs muzical, cît și pentru modul în care se articulează forma muzicală — în întreaga ei desfășurare și pe multiplele ei secțiuni.

Canti per Europa constituie — după părerea mea — una dintre cele mai reușite compoziții realizate de Theodor Grigoriu și în care unitatea dintre conținut și formă este cît se poate de perfectă.

Așa cum am afirmat la început, scopul acestor analize este de a demonstra atît fantezia gîndirii muzicale și spiritul de inovație ce preocupă pe compozitorii noștri, cît și rezultanta artistică impresionantă la care se ajunge cînd teoria și practica componistică se îmbină într-un chip atît de fericit.

Și ceea ce am prezentat este doar un episod al unui amplu și diversificat serial muzical.

Luminița VARTOLOMEI

Incantații II de Liana Alexandra Șaptefrați

Lucrarea, scrisă în 1978 pentru reputata formație camerală bucureșteană „Musica Nova", și-a inaugurat în scurtă vreme o carieră de vertiginoasă ascensiune în viața muzicală internațională, izbîndind în lupta strînsă dintre creațiile numeroșilor tineri compozitori care au concurat în două din competițiile importante ale anului 1979 : de la Bilthoven (Olanda) și Dresda (R.D.G.). Concursul Fundației olandeze „Gaudeamus", renunțînd odată cu actuala ediție la acordarea de premii și optînd în schimb pentru distingerea celor mai reușite compoziții prin interpretarea lor într-un festival *sui generis*, ce se va desfășura în prima decadă a lunii septembrie, în mai multe dintre centrele culturale ale țării, a reținut în acest scop — dintre cele 135 de partituri camerale prezentate și printre cele 15 selecționate — piesa *Incantații II*. Cam în același timp (la începutul lunii martie), juriul concursului „Carl Maria von Weber" a încununat cu Premiul I lucrarea Lianei Șaptefrați, situînd-o în fruntea clasamentului celor 35 de compoziții participante la competiție. Așa se face că piesa *Incantații II* a fost prezentată în primă audiție mondială la 2 iunie, cu ocazia festivității de premiere a laureaților concursului „Carl Maria von Weber", în cadrul Festivalului muzical internațional de la Dresda ; și că cvintetul „Musica Nova" o va interpreta în Olanda, cu prilejul „Zilelor muzicii internaționale — Gaudeamus" din septembrie.

Analiza de față este deci efectuată în absența unei audiții a lucrării — care, îndeobște, întregește, confirmă sau corectează impresia produsă de lectura partiturii ; ea beneficiază totuși de experiența audierii altor creații ale compozitoarei, și în special a piesei *Incantații I* (pentru voce, flaut, clavecin și percuție), cîntată cu deosebit succes la Filarmonică, în actuala stagiune, de către Martha Kessler, Voicu Vasinca, Șerban Soreanu și Nicolae Albulescu.

Compoziția ce constituie obiectul prezentei analize face parte dintr-un *ciclu*, inspirat autoarei de documentele muzicii vechi românești. Este vorba de unele manuscrise ale lui Filotei Sin Agăi Jipei, pe care Liana Șaptefrați le-a putut consulta grație transcrierilor lui Sebastian Barbu Bucur. Maniera în care substanța acestora a fost încorporată în partitura *Incantațiilor II* nu este, desigur, nici aceea a citatului, nici aceea a armonizării, nici aceea a prefacerii — de orice natură ar fi ea — a originalelor (din care cauză ele nici nu pot fi recunoscute la audiție) ; este, în spiritul acelui travaliu componistic „în caracter..." propus de Enescu, rezultatul unor studii speciale de ritm și de melodie, pe anume configurații specifice modelului inspirator.

Preluînd un singur element caracteristic monodiei de tip bizantin — *kylisma*, formulă ornamentală complexă —, compozitoarea îl integrează unor structuri deduse și ele, printr-un proces încă mai adîncit de abstractizare, din esențele vechii muzici psaltice românești și totodată îl supune alternativ unor comprimări și dilatări extreme. Într-o mișcare uniformă de patru pătrimi, în care pătrimea este invariabil egală cu 60 (MM), marile fluctuații ritmice ale substanței melodice îi conferă valori expresive foarte diverse. (Unul dintre cele mai interesante efecte ale acestei modalități de tratare — asemănarea monodiei de tip bizantin, datorită expunerii ei *presto possibile*, cu melodiile de joc din nordul Ardealului — conduce la concluzia similitudinii straturilor vechi ale muzicii noastre, concluzie de capitală importanță pentru înțelegerea genezei și interferențelor dintre diferitele tipuri de culturi muzicale pe teritoriul României). Procesul se des-

fășoară conform triadei dialectice teză-antiteză-sinteză în trei etape corespunzătoare celor trei mari secțiuni ale lucrării. Teza fiind aici expunerea *kylismei* în presto possibile, deci într-o maximă concentrare, cu o extremă densitate în succesiune (de reținut faptul că punctul de pornire propus de compozitoare pentru demersul său muzical este nu originalul inspirator, ci tocmai ipostaza lui antitetică) ; antiteza — dilatarea ritmică și complicarea formulei (de la valorile preponderent egale, la diviziuni excepționale și ritmuri variate în interiorul acestora) ; iar sinteza — redinamizarea ei progresivă, în contextul unei îmbinări a tipurilor de structură existente în secțiunile anterioare și cu noutatea (surpriza, se poate foarte bine spune) aparației sale vocale, într-o formă din toate punctele de vedere mai apropiată de cea originală.

Pentru că *Incantații II* nu reprezintă numai o contribuție personală, specifică, la valorificarea în spirit contemporan a tezaurului muzicii noastre vechi ; lucrarea constituie totodată un model de partitură creată pentru un ansamblu anume, pe ai cărui componenți autoarea a dovedit a-i cunoaște foarte bine — cu posibilitățile lor tehnice și expresive confirmate, dar și cu disponibilitățile lor neexploatate încă și de care poate ei înșiși nu erau întrutotul conștienți. De aici gradul de solicitare intensă, multidirecțională a celor cinci interpreți, care cîntă la instrumentele lor, la altele, de percuție, și cu vocea. Iau naștere astfel, în construcția edificiului muzical, trei straturi sonore, pe care le realizează :

1. — cvintetul : vioară, violă, violoncel, clarinet și pian
2. — percuția :
   a) — două tobe mari de jazz (cu pedală)
   b) gong mic cu baghetă de metal
      — trei piatti (două medii și unul mare), acționate cu arcușele viorii, violei și violoncelului
   c) — clopote : si bemol, do, re, mi bemol
3. — vocile.

(Compozitoarea a creat acest al treilea strat sonor avînd în vedere capacitățile celor cinci membri ai formației „Musica Nova" ; el prevede, deci, voci bărbătești — două înalte și trei grave. Piesa poate fi cîntată însă și de femei — scriitura fiind pentru voci egale ; iar pentru cazul în care ansamblul ce intenționează să o execute este mixt, sau pentru cazul cînd instrumentiștii lui nu dispun, toți, de acea calitate minimă a glasului care să le permită a realiza o psalmodiere omogenă, există posibilitatea preluării compartimentului vocal de către banda de magnetofon).

Cele trei straturi sonore se desfășoară independent, împletindu-se pe alocuri, însă niciodată nu coexistă simultan, toate. Nici nu ar fi posibil, căci — de pildă — clarinetistul și violoncelistul cîntă și la cîte două instrumente de percuție. Dar nu acesta este, de fapt, motivul — ci intenția compozitoarei de a doza efectele, cu o remarcabilă economie de mijloace (dar și cu o mare libertate a fanteziei) și de a implica în construcția discursului, structural, cu sens expresiv, elementul ritmic și timbral procurat de percuție. Astfel, tobele mari (stratul 2a) sînt caracteristice primei secțiuni și numai ei, gongul și piatti (2b) — celei de a doua, iar clopotele (2c) — finalului ultimei secțiuni, unde intervin și vocile (trei dintre cele patru subsecțiuni ale acesteia sînt realizate exclusiv de cvintetul instrumental de bază).

Din punct de vedere timbral, chiar numai primul strat, cel principal, este foarte bogat : nu numai că pianul e preparat prin amortizarea corzilor, în așa fel încît sonoritatea lui aduce cu aceea a țambalului ; nu numai că, astfel preparat, pianul este acționat la un moment dat prin ciupirea corzilor, trimițînd cu gîndul la străvechiul *psalterion* (nu întîmplător, aceasta se petrece în cea de a doua secțiune a lucrării, unde substanța muzicală se înfățișează într-o ipostază temporală ce subliniază în loc să anihileze, ca aceea dinaintea ei, similitudinile cu modelul său autentic) ; dar și celelalte instrumente — și îndeosebi cele de coarde — uzează fără parcimonie de gama largă a modalităților diverse de atac : arco și pizzicato, con sordina și senza sordina, sul tasto și sul ponticello, flageolete etc.

Poate fi o simplă coincidență, dar toate acestea se leagă intim de versurile *Psalmului* de Arghezi utilizat ca text pentru cîntarea din finalul lucrării :

„Orișicum lăuta știe să grăiască,
De-o apăs cu arcul, de-o ciupesc de coarde."

Desigur, justificarea artistică a căutărilor întreprinse în direcția exploatării resurselor nebănuite ale instrumentelor tradiționale nu poate fi găsită în versurile lui Arghezi decît la o citire ad literam, făcînd abstracție de expresia lor simbolic-poetică. Dar interpretarea aceasta prozaică generează plăcerea lucidă a jocurilor de cuvinte — ce se dovedesc, nu o dată, mai pline de înțelesuri și consecințe decît păreau la prima vedere, judecînd după amuzamentul și ușoara doză de admirație stîrnite de ingeniozitatea lor. La un nivel ceva mai înalt, alte două versuri :

„Noi viori să farmec, nouă melodie
Să găsesc..."

pot exprima idealul creatorului ; după cum acestea :

„Aș putea vecia cu tovărășie
Să o iau părtașă gîndurilor mele ;"

închipuie aspirația lui către eternitate ; iar ultimele :

„O neliniștită patimă cerească
Brațul mi-l zvîcnește, sufletul mi-l arde."

— natura incandescentă a trăirii actului de creație artistică.

Dincolo de consonanța titlului arghezian cu esența inspiratoare a muzicii, de consonanța ideilor poetice cu un crez artistic la care poate subscrie oricare autor (deci și compozitoarea acestei muzici) și chiar dincolo de consonanța muzicalității versurilor cu tipul de psalmodiere căruia ele îi sînt încredințate, valoarea asocierii este dată de o profundă consonanță *de expresie* între poezie și muzică. O concordanță îndelung pregătită de discursul instrumental ce precede apariția cîntului, astfel încît, după surpriza pe care o încearcă în primele lui momente (determinată, de fapt, mai mult de ineditul situației : instrumentiștii cîntă cu vocea !), auditorul își dă seama că, în realitate, *aștepta* producerea acestui eveniment, pe deplin justificat, necesar chiar în contextul lucrării, ca rezolvare și încununare totodată a demersului artistic.

Să vedem acum însă care este traseul, care sînt coordonatele structurale ale acestui demers.

Prima Secțiune (I) se compune prin suprapunerea a două structuri :

A. — un continuum cromatic, elaborat într-o manieră destul de riguroasă, încredințat pianului și violoncelului

B. — o țesătură discontinuă, ce dezvoltă un singur element melodic, dar o face într-o manieră liberă, quasi-improvizatorică ; ea este realizată de vioară, violă și clarinet.

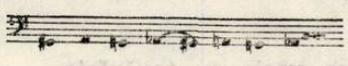
Cele două structuri pornesc, aproape concomitent, în sensuri contrare (convergente), din extremul grav (A) și acut (B) al instrumentelor participante, întîlnindu-se în mediu — zona de interferență a registrelor tuturor.

Structura A se înfiripă dintr-o cvintă goală (do-sol), figurată de pian în tremollo și executată armonic de violoncel, care o repetă ostinat, în valori mici și mai mult egale. Pe parcurs, linia violoncelului se individualizează, impunînd constituirea unui model de 5 măsuri :

Măsura 1 — variații ritmice pe cvinta propusă

Măsura 2 — este sugerat un tril

Măsura 3 — trilul descrie o broderie eliptică, repetată, în jurul unui pilon (pentru simplificare, în exemplul ce urmează am considerat doar nota de vîrf a cvintei)



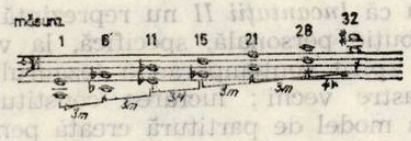
Măsura 4 — cvinta este translată ascendent cu o terță mică, prin glissando, fără a renunța la ritmul impus anterior

Măsura 5 — fixare, într-un ritm accelerat liber, pe noua cvintă

Modelul acesta este secvențat — la început mai strict, apoi liber (din punct de vedere ritmic mai ales), fiind cînd comprimat la 4 măsuri (m. 11—14), cînd dilatat la 6 măsuri (m. 15—20). Totodată, modelul este transformat prin :

— deplasarea elementelor lui pe alți timpi
— înlocuirea unora dintre ele cu pauze
— inversarea sensului trilului (devenit astfel inferior)
— aglomerarea broderiei
— reducerea cvintei la nota de vîrf
— extensia progresivă a glissando-ului, care la un moment dat recapitulează drumul parcurs (m. 26—27).

Așa încît, în cele din urmă se produce și o modificare a intervalului secvențării :



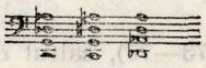
Ascensiunea este suspendată brusc la măsura 37, în momentul în care era pe punctul de a atinge dubla octavă. Farmecul ei constă în lipsa de rigiditate : nu este liniară, ci cu oscilații (trilul) ; nu este continuă, ci cu scurte reîntoarceri ; nu merge doar din treaptă în treaptă, ci și prin alunecare, la terță mică, la terță mare și la cvartă mărită.

La rîndul său, linia pianului dezvoltă tremollo-ul inițial de cvintă ascendentă din bas (m. 1), de așa manieră încît aproape fiecare măsură aduce ceva nou sau ceva nou în combinația vechilor elemente (pentru că noile ipostaze nu le elimină pe cele vechi, care revin mereu) :

— suprapunerea unui tremollo descendent, cu o octavă mai sus (m. 2)
— apariția unei celule caracteristice (pe care o vom nota cu x), melodică (cvartă mărită rezolvată ascendent la cvintă) și ritmică (triolet, introducînd astfel în joc poliritmia) (m. 4)
— răsturnarea vocilor (m. 5)
— expunerea celulei x în diviziunea normală de treizecidoimi, conducînd la ideea permutării circulare a sunetelor ei (m. 5)
— recurența celulei x (m. 7)
— apariția unei noi celule (pe care o vom nota cu *y*), melodică (cvintă ascendentă și mordent inferior) (m. 7)
— modificarea celulei y prin transformarea mordentului din inferior în superior (pe care o vom nota cu y′) (m. 8)
— permutarea circulară a sunetelor celulei x (m. 10 și m. 15)
— revenirea la starea izoritmică, dar pe triole (m. 11)
— recurența celulei y (m. 13)
— inversarea recurenței celulei x (m. 14)

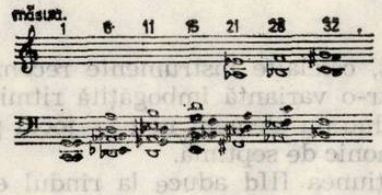
— și permutarea circulară a sunetelor ei (m. 20)
— inversarea permutării a doua a celulei x (m. 30)
— inversarea celulei y′ (m. 32).

La complexitatea scriiturii contribuie și faptul că ascensiunea celor două voci ale pianului nu este sincronă, și nici simetrică. Inițial, ea se produce astfel : vocea superioară, aflată la distanță de semiton (evident, peste octavă) față de cea inferioară, urcă încă un semiton depărtîndu-se la ton, după care vocea inferioară urcă la rîndu-i un semiton, refăcînd distanța de la început.



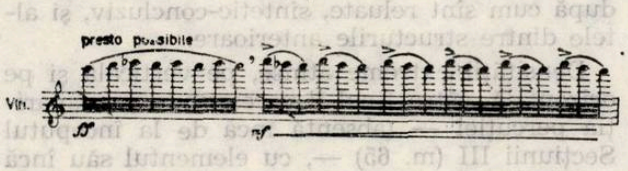
Cu timpul însă, vocea superioară ia un avînt mai mare, distanțîndu-se tot mai mult ; vocea inferioară va recupera avansul acesteia printr-un salt de octavă (după ce, mai întîi, a parcurs complet prima octavă).

În acest mod, culoarea armonică a continuumului este mereu alta, cele trei cvinte (două ale pianului și una a violoncelului) compunînd mereu alt conglomerat. Iată cum se înfățișează el în punctele nodale ale secțiunii, pe care le constituie începutul fiecărei secvențe (în exemplul de mai jos, notele albe reprezintă pianul, iar cele negre violoncelul) :

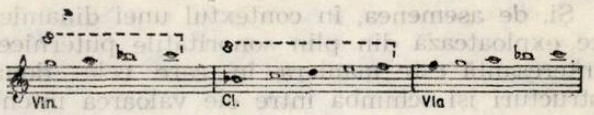


Ascensiunea pianului este și ea curmată brusc la măsura 37, însă *după ce* a atins dubla octavă ; în plus, în cele patru măsuri care urmează (m. 37—40), alcătuind un moment de tranziție către Secțiunea II, pianul mai are o scurtă intervenție — rememorare fugară a imaginii inițiale (m. 2—3).

Structura B este deschisă de vioară, care expune elementul generator al întregii lucrări : *kylisma*. Este, cum spuneam, o formulă ornamentală complexă, alcătuită dintr-o broderie urmată de tril și din repetarea ostinată a unui mers descendent de terță.



În total deci, doar patru sunete. Clarinetul va aduce însă propriile sale 4 sunete, completate cu încă unul, avînd o frecvență de utilizare mult mai mică ; iar viola va adăuga și ea un asemenea sunet tetracordului propus de vioară :



Elementul acesta este expus pe treptele unei scări imaginare ce coboară din terță în terță, fără o periodicitate a apariției sale sau a repartizării lui la cele trei instrumente. Totuși, frecvența expunerilor crește progresiv, ceea ce determină și suprapunerea lor, mai întîi la cîte două instrumente, iar apoi la toate trei și din ce în ce mai des. (Densității maxime în în succesiune, caracteristică primei secțiuni a lucrării, i se adaugă astfel către sfîrșitul acesteia o densitate de grad înalt în simultaneitate). Prima dintre suprapuneri (m. 17—20) desfășoară concomitent trei tetracorduri diferite : sol-la-si bemol-do (la vioară)
mi-fa-sol-la (la clarinet)
do-re-mi-fa (la violă).
Ulterior, cele trei instrumente vor acționa, simultan, în cadrul aceluiași tetracord ; fiecare însă își va păstra o totală independență a jocului melodic și ritmic.

Încă de la început, *kylisma* a alternat cu o formulă (pe un singur sunet sau o cvintă, în registrul grav) cu o durată globală mică (optime), în limitele ei fiind repetată în presto possibile. Treptat, elementul acesta de contrast (expus mai întîi staccato, apoi pizzicato) capătă o pondere sporită, ajungînd să domine și în cele din urmă să-l elimine pe cel principal, melodic *(kylisma)*. El va susține singur, la un moment dat, intervenția Structurii B în discurs (m. 26—28), după care *kylisma* va reveni, recîștigîndu-și drepturile și eliminîndu-l la rîndul ei. În continuare, *kylisma* se simplifică, reducîndu-se la trei formule, repetate ostinat, cîte una de fiecare instrument : tril inferior, mers treptat de cvartă, ascendent și descendent.

Această țesătură ia, în porțiunea de tranziție, locul continuumului cromatic realizat pînă atunci de pian și violoncel (instrumente ce ies din joc aici) ; substituția este înlesnită de simplificarea continuă a elementului melodic, pînă la ipostaza-limită de tril : superior (la vioară) și inferior (la violă). Prin „rarefierea" trilului, momentul de tranziție pregătește dilatarea ritmului din Secțiunea II.

Importantă, în confirguația pe care Structura B o dă discursului, este discontinuitatea ei și gradul diferit de densitate. Întreaga ei desfășurare este întreruptă de pauze mari (între o jumătate de măsură și o măsură), iar intrarea celor trei instrumente în joc se face treptat, cu ezitări, cu renunțări și reveniri, pînă la crearea unui bloc (m. 17—20) ce continuă și el să alterneze cu pauze.

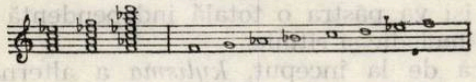
Tot astfel, important este, în configurația discursului, modul în care expresia Structurii B

se colorează mereu altfel, grație reflexelor pe care le aruncă asupră-i lumina schimbătoare a continuumului cromatic.

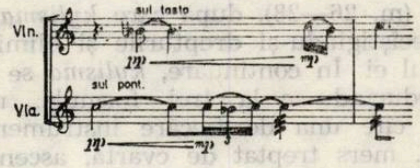
Și, de asemenea, în contextul unei dinamici ce exploatează din plin sonoritățile puternice, interesantă este maniera în care cele două structuri își schimbă între ele valoarea intensității (între mf și fff), trecînd printr-un moment de echilibru, de egalitate.

Am zăbovit mai îndelung asupra Secțiunii I, deoarece mecanismele elaborării ei sînt definitorii pentru întreaga construcție a lucrării.

În Secțiunea II (m. 41—64), violoncelul se desprinde din asociația cu pianul, aliindu-se cu celelalte instrumente. Rămas singur, pianul va figura sinteza modal-armonică a discursului ; partea lui este scrisă într-o notație non-mensurală (așa cum, în finalul lucrării, vor apărea și vocile) și se caracterizează printr-o succesiune de sunete izolate, în registre diferite, cîntate prin ciupirea cîte unei singure corzi. Rezultanta este o suprapunere de terțe, mereu mai numeroase, care conturează în cele din urmă un mod doric.



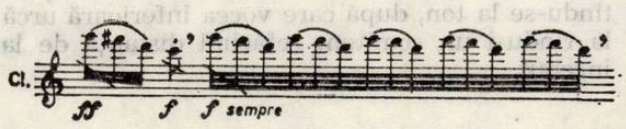
Deasupra acestei noi structuri se naște o alta, polifonică (și cu o anume tentă de heterofonie), foarte liber construită dar strict măsurată, cu ritmuri dilatate dar precise. Melodic, ea pornește de la trilul inferior prezent în *kylisma,*



desfășurîndu-se și în continuare pe sunete puține și apropiate. Din registrul mediu unde ajunseseră la sfîrșitul secțiunii precedente, instrumentele evoluează către acut, urcînd prin transpoziții la cvartă. Ritmurile complementare dau un joc viu, neașteptat discursului ; modalitățile diverse de atac, în permanență schimbate, îl colorează timbral caleidoscopic ; iar dinamica, subtil diferențiată pe gama restrînsă a nuanțelor scăzute, întregește profilul secțiunii — caracterizat însă în primul rînd prin transparența scriiturii, prin densitatea minimă, în simultaneitate ca și în succesiune.

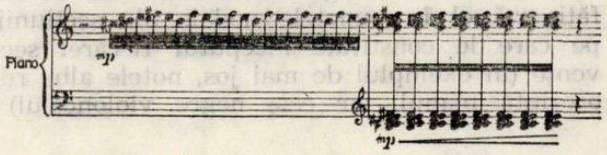
Secțiunea III prezintă patru subdiviziuni (pe care le vom nota cu : a ; b ; c ; d).

În IIIa (m. 65—72), pianul expune aceeași structură de mai înainte, continuînd însă mai evident un proces de aglomerare ritmică început către finalul Secțiunii II și procesul de densificare armonică (apar noi elemente, cromatizări ale celor vechi, cu care coexistă) ; este modalitatea prin care se face revenirea la ideea continuumului cromatic din Secțiunea I. În acest timp, instrumentele celelalte dezvoltă, în ritmuri tot mai complicate, grefate pe diviziuni excepționale (triolete, sextolete, mai tîrziu și cvintolete), formula melodică propusă de Secțiunea II, insistînd asupra saltului de cvartă cu care alternează trilul sau mordentul (saltul acesta fusese, la rîndul său, dedus din *kylisma).*



În IIIb (m. 73—77), saltul de cvartă își intensifică frecvența și, treptat, este extins la septimă (și septimă peste octavă), la nonă (și nonă peste octavă).

În IIIc (m. 78—101), pianul, care dispăruse pe la mijlocul subsecțiunii anterioare, revine la ritmul măsurat al continuumului cromatic de la începutul lucrării. De astă dată, *kylisma* se transformă în mod explicit într-un conglomerat armonic :



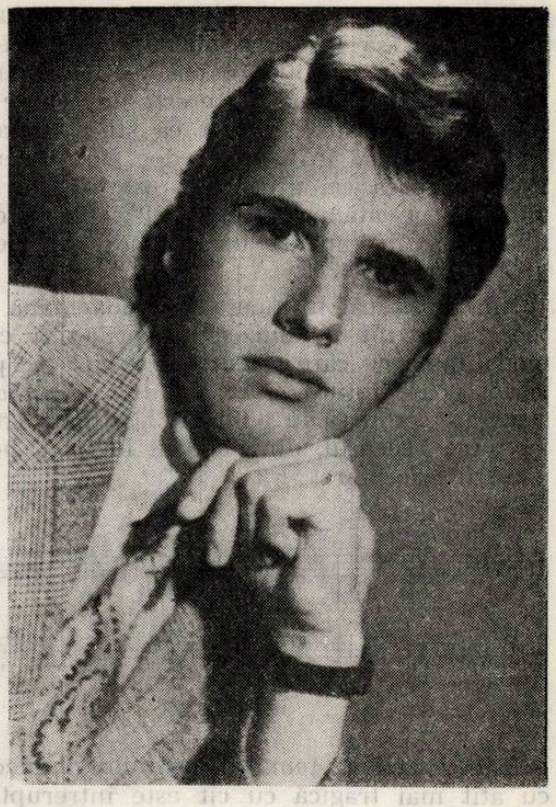
Treptat, celelalte instrumente recompun *kylisma,* într-o variantă îmbogățită ritmic ; paralel, introduc un element nou — jocul pe intervalul armonic de septimă.

Subsecțiunea IIId aduce la rîndul ei un alt element (salturi mari, pe ritmuri capricioase), dedus din structura expusă de pian în Secțiunea II. Concomitent, apar vocile (la început doar patru, apoi încă una), cîntînd *Psalmul* lui Arghezi, fiecare pe cîte un singur sunet (fa, sol, si bemol, do) repetat într-un ritm nemăsurat. În jurul acestor patru sunete melodia se va dezvolta, mai întîi ornamental ,apoi scăpînd de sub atracția gravitațională a centrelor, desfășurîndu-se, dispersîndu-se și individualizîndu-se, pentru ca în final să revină la traseele liniare paralele (acum pe : fa, sol, la, do). Din loc în loc, în scriitura instrumentală apare iar, într-o străfulgerare, *kylisma* expusă presto possibile ; după cum sînt reluate, sintetic-concluziv, și altele dintre structurile anterioare.

Densității extreme atinse, pe verticală și pe orizontală, către final îi corespunde și reapariția percuției — (absentă încă de la începutul Secțiunii III (m. 65) —, cu elementul său încă nefolosit : clopotele (m. 113). După o evoluție frămîntată, cu mari fluctuații dinamice, muzica se stinge, în piano, pe o notă repetată în rallentando molto de către pian ; îi răspunde, ca un ecou, un ultim sunet prelung de gong.

PROFIL

Tudor Dumitrescu



Dacă s-ar face un clasament și la pianiști, pentru că și arta este o cursă, cursa propriei desăvîrșiri, numai tu, artistul, față în față cu performanța care aici se numește perfecțiune, atunci indiscutabil pe unul din primele locuri s-ar situa Tudor Dumitrescu.

În familia compozitorului Gheorghe Dumitrescu se naște în anul 1957 Tudor. Unicul vlăstar este firesc îndrumat spre artă, ambianța, dragostea maternă, casa muzeu în care istoria neamului stătea la loc de cinste alături de Tonitza, Palladi, Petrașcu, sînt cadrul în care o evoluție ulterioară în artă este aproape obligatorie. De la patru ani studiază pianul, pictează, scrie poezie și proză. Are în față exemplul tatălui care face o adevărată istorie sonoră a neamului, muncind enorm, are sprijinul unor dascăli de prestigiu : Lidia Cristian, Cella Delavrancea, Gheorghe Halmoș, Dan Grigore.

Anii trec pe lîngă o copilărie fără copilărie, adică fără joacă, trec muncind cu tenacitate și o înțelepciune de matur. Rezultatele nu întîrzie. Tehnica se cizelează, înțelegerea sensului muzicii cîștigă în profunzime. La 12 ani cîștigă premiul I la Concursul Școlilor de artă, premiu repetat în 1973. Tot în 1973, la Berlin, Festivalul Mondial al tinerilor interpreți îi acordă Medalia de aur. Un critic al prestigiosului *International Herald Tribune* remarcă „remarcabila performanță a tînărului Tudor Dumitrescu, de 15 ani și jumătate, în Beethoven, Enescu și Liszt". Aceasta se petrecea la Budapesta la Concursul *Interforum*.

În 1972 și 1973 urmează cursuri de perfecționare la Weimar, prilej cu care concertează în calitate de solist cu Orchestra Filarmonicii din Jena. După un strălucit turneu în Polonia este invitat la Geneva, la cursurile de perfecționare ale cunoscutului pianist contemporan Nikita Magaloff.

Între timp, învață, studiază, își îmbogățește repertoriul și înmulțește numărul afișelor pe care îi apare numele, alături de Orchestrele Filarmonicii „George Enescu" și Radioteleviziunii, din Cluj-Napoca, Iași, Timișoara, Sibiu, Satu-Mare, cu un impresionant repertoriu ce parcurge marile etape ale evoluției stilisticii clasice și romantice : Bach, Haydn, Mozart Beethoven, Brahms, Liszt, Ceaikovski, Rahmaninov.

Revin la copilărie, la acea copilărie ce într-o neapărat îngustă accepție a expresiei înseamnă joacă. Tudor a avut copilăria marilor virtuozi — să ne gîndim la Mozart, la Liszt, la Paganini — joaca bucuriei și lacrimilor studiului. De aici și discreția sa ce părea timiditate, tăcerea profunzimii, simplitatea modestiei.

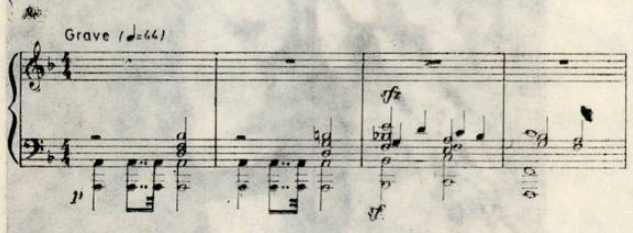
Dar am avut prilejul să descoperim și cealaltă față a lui Iannus : Tudor Dumitrescu, în intimitate, compunea. Și o făcea cu un real talent, cu o cuceritoare lipsă de prejudecăți stilistice, cu o îndemînare remarcabilă.

Înainte de a trece la analiza unor partituri, doresc să citez dintr-un interviu oferit Radioteleviziunii în decembrie 1976. Reporterul îl întreabă : — „Numai arta interpretativă vă satisface ?". Tudor îi răspunde : „Deocamdată preocupările mele converg spre aprofundarea lucrului pe care îl fac. Încerc să găsesc soluții interpretative cît mai apropiate de adevărul lucrării, precum și de adevărul structurii mele. Caut o metodă personală cît mai eficace de asimilare și de prelucrare a muzicii în toate dimensiunile ei. Găsesc de fapt în pian, în interpretare, un teren solid și de neînlocuit, susținător al altor forme de exprimare mai directă".

Dar, gîndindu-mă din nou la copilărie, la aceea a unui artist, Tudor Dumitrescu stătea între timp ceasuri în șir în fața hîrtiei cu portative. Așa s-au născut cinci Sonate pentru pian, cinci lucrări de ample dimensiuni în care virtuozitatea interpretului se simte din plin dar care sînt, chiar și la o sumară audiție, rodul unei înțelegeri a muzicii cu totul deo-

sebită. Știe, în aceste Sonate, să construiască edificii, nu să însăileze melodii. Simte forma de sonată în accepția ei postbeethoveniană și nu întîmplător prima parte este de fiecare dată cea mai realizată. Evident că stilul Sonatelor este puternic influențat de Beethoven și Brahms, ceea ce, afirm eu, este foarte bine. Întîi să-i învățăm pe cei „mari", apoi să devenim noi. Cine nu are un strămoș în milenara artă a sunetelor ?

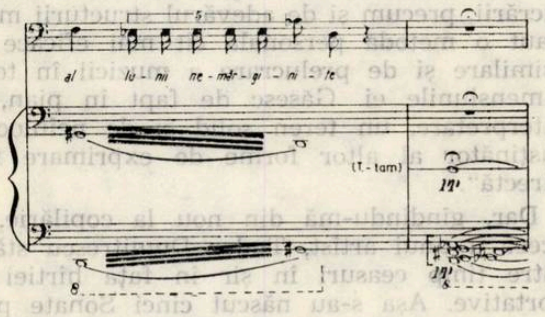
Am spus că influența beethoveniană este mare, dar nu în muzica propriu-zisă ci, în modalitatea cu care construiește, cu care poate arcui, poate rotunji o formă. În *Sonata a 5-a opus 11*, compusă în anul 1972, o tentă tragică își pune accentul, din debutul lucrării, pe întreaga ei derulare.



Este un fel de temă a destinului implacabil, cu atît mai tragică cu cît este întreruptă de momente de voioșie sau eroice. De fiecare dată cînd apare, deși aproape identic, cîștigă în semnificație.

Forma ciclică duce spre un tip de muzică programatică. Este o dramă a tragicei existențe umane, cu toate întrebările, neliniștile prematur intuite.

Liedul *Cîntecul morții*, datat 1975, are la bază versuri populare eschimose, de un dramatism ce nu-l mai întîlnim decît în străvechiul bocet românesc. Atmosfera este sumbră, înnegurată, melodica simplă, apropiată de recitativ, acompaniamentul bazîndu-se pe pedale acordice și ostinato-uri. După versurile „Se fărîmițează aerul lumii nemărginite", moment ce constituie sonor, punctul culminant al piesei, (punct culminant în pianissimo) Tudor Dumitrescu introduce și un Tam-tam pentru a sublinia și mai intens clusterul pianului în registrul grav.



Două *Preludii pentru pian* și un *Adagio* pentru violoncel solo marchează o nouă treaptă a căutărilor. Este firesc ca Tudor Dumitrescu să fie atras de pian. Aici își poate declara ideile și sentimentele, lucru vădit obținut în cele 7 preludii care se constituie într-o frumoasă suită concertantă. În 11 minute conturează sonor o lume cu întreaga ei complexitate.

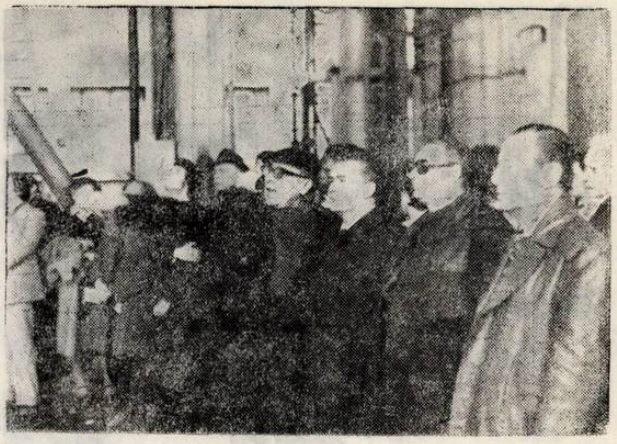
Structurate după principiul contrastelor între părți, Tudor Dumitrescu realizează o scriitură pianistică, asemănătoare complexității paginilor lui Skriabin. Chiar și tonul este apropiat de muzica acestui mare compozitor rus, tonul confesiv, aluziv, mizînd pe cultura interlocutorului. Se vede, chiar și la o sumară privire a partiturii, că autorul dorea ceva mai mult decît pianul. Paginile sînt orchestrabile, conțin implicit sugestii coloristice și timbrale.

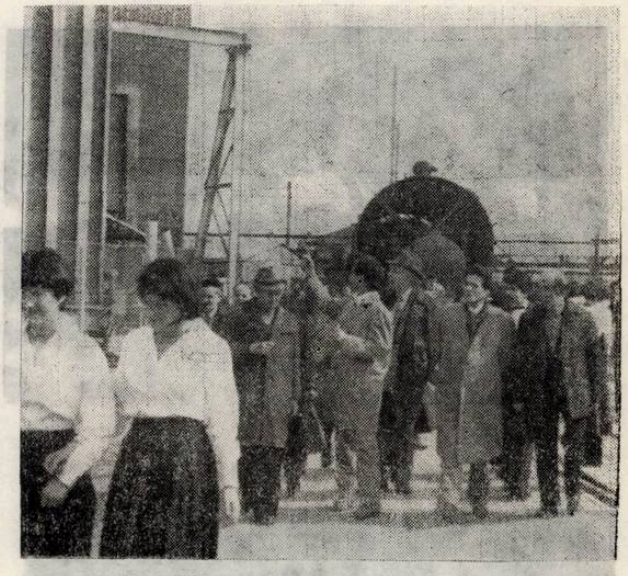
Nu am amintit nimic despre *Sextetul* opus 10, compus în 1972, deci la 15 ani. Intenționam să mă refer mai curînd la ultimele partituri. Dar ajungînd la ciclul de trei lieduri pe versuri de Lucian Blaga, mi-am dat seama că pentru a demonstra o evoluție în gîndirea și practica componistică, argumentul prim rămîne *Sextetul*. Un frumos stil haydnian, o puritate desăvîrșită, o lipsă totală de mimetism. Se vede din analiza acestei partituri în care cvintetului de coarde i se alătură cornul, o mare capacitate de asimilare a marii muzici, izbutința de a învăța din arta marilor maeștri.

După patru ani, ciclul de lieduri pe versuri de Lucian Blaga ne arată un Tudor Dumitrescu din alt unghi. *Negrule, cireșule, Elegie*, și *Cîntecul cîntăreților bolnavi* sînt pagini semnate de un compozitor care demonstrează că știința nu așteaptă o anumită vîrstă. Scriitura pianistică elaborată pînă în cele mai mici detalii, simplitatea plină de adînci semnificații a liniei melodice, o abordare mai personală, mai identificabilă cu eul său, oferă acestor pagini alături de puritatea specifică vîrstei, o maturitate elevată, chiar, aș putea spune, maturitatea unui bătrîn care, hîtru fiind, dă sfaturi din vîrful buzelor.

Înainte de a încheia acest profil — aș fi dorit să-l scriu peste mult mai mulți ani, cînd performanțele interpretative și paginile umplute cu muzică erau mai multe și mai bune — citez din amintitul interviu luat pentru Radioteleviziunea Română. La întrebarea redactorului : „Să încercăm o mișcare de translație în timp, presupunînd că această convorbire se desfășoară nu în anul 1976, ci în anul 1986", Tudor Dumitrescu răspunde : „În anul 1986 aș dori să mă exprim în muzică exact pe măsura capacității mele, iar dacă nu, am să lupt și mai mult decît acum. — „Și dacă, tot în mod anticipativ, ne-am considera cu zece ani mai tîrziu, care ar fi parametrii convorbirii noastre ?". „Muzica și rosturile ei, și sper că atunci am să fiu mai sigur, știind că am deja rezolvate multe lucruri..."

Mihai MOLDOVAN



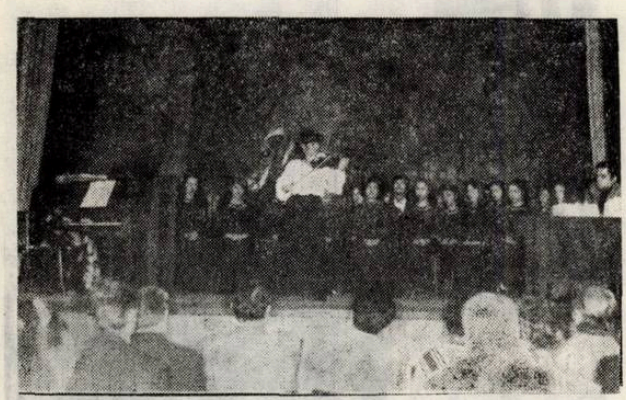


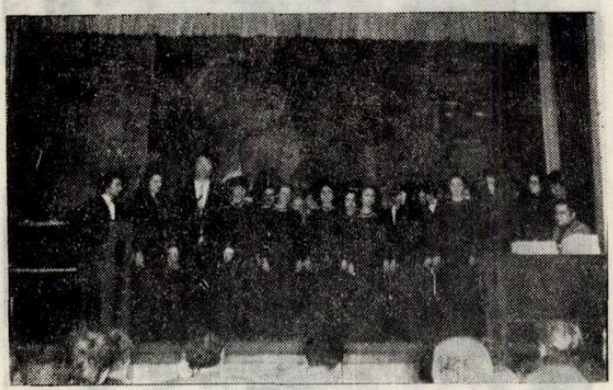
la „Griviţa Roşie"

Vizite ale membrilor Uniunii Compozitorilor

Întîlnirile compozitorilor şi muzicologilor cu artiştii amatori, prilejuite de desfăşurarea Festivalului „Cîntarea României", capătă, în actualitate, semnificaţia profundă a legăturii spirituale ce îi implică pe artişti în viaţa societăţii noastre contemporane. Cadrul obişnuit al acestor întîlniri a devenit, de mai multă vreme, locul de muncă al gazdelor, în care producţia neîntreruptă conferă clipei acea incandescenţă specifică creaţiei. Pe platformele industriale ale Capitalei, în centre culturale ale ţării, în case de cultură şi cluburi, asemenea manifestări vin să marcheze evenimente de autentică vibraţie pentru cei care compun, uniţi sub semnul frumosului, cu cei pentru care compun sau interpretează muzica.

O asemenea întîlnire a pus, recent, bazele unui nou cerc de „Prieteni ai muzicii" la Întreprinderea „Griviţa Roşie", vechi nucleu al mişcării revoluţionare muncitoreşti. Cu prilejul inaugurării activităţii cercului, în prezenţa preşedintelui Uniunii compozitorilor — Petre Brâncuşi, şi a membrilor Secretariatului Uniunii, membrii Uniunii compozitorilor au fost invitaţi să viziteze întreprinderea, ca un preludiu la concertul oferit de artiştii amatori ai sectorului 8 pe scena Clubului „Griviţa Roşie". Programul cuprindea cîteva prezenţe artistice demne de remarcat — Corul mixt al Regionalei de căi ferate (dirijor Traian Buhlea), Grupul vocal al sindicatului de linie Bucureşti (dirijor Dan Mihai Goia), Fanfara „Promenada Bucureşti" a Casei de cultură din sectorul 8 (dirijor Gh. Sîrghie) şi Grupul vocal al Întreprinderii „Dacia". Tuturor acestor artişti amatori, înscrişi în competiţia celei de a II-a ediţii a Festivalului „Cîntarea României", le-au dat o replică tinerească, plină de elan, studenţii muzicieni ce alcătuiesc corul mare al Conservato-





la Scornicești

rului „Ciprian Porumbescu" (dirijor prof. Petre Crăciun), de altfel și ei înscriși în competiția amintită.

Mesajul muzical al concertului, opiniile formulate de cei care au asistat — muncitori, ingineri, maiștri, precum și compozitori și muzicologi oaspeți — au subliniat importanța acestei inițiative, dînd primei întîlniri din cadrul Cercului de „Prieteni ai muzicii" de la Întreprinderea „Griviția Roșie" semnificația sărbătorească a unui moment de seamă în viața spirituală a muncitorilor de pe această platformă model a industriei noastre.

Înțelesuri asemănătoare putem descifra și dintr-un alt moment consemnat de viața Uniunii compozitorilor — vizita compozitorilor, muzicologilor precum și a unui grup de la Conservatorul bucureștean, în comuna Scornicești, vizită ce a prilejuit întîlnirea cu numeroși amatori de cîntec și frumusețe de pe aceste meleaguri. Pentru cîteva momente, scena Căminului cultural din Scornicești s-a transformat în scenă de concert pe care au evoluat coriștii formației studențești „Gaudeamus" dirijată de Gheorghe Oprea, violonista Mihaela Martin, soprana Maria Hurduc și pianista Lavinia Coman. Profesorii și studenții Conservatorului s-au prezentat cu lucrări din repertoriul de largă circulație ce reunește numeroase creații românești de valoare, adăugînd însă și cîteva prime audiții ce poartă semnătura lui Radu Paladi, Vasile Iliuț, Nicolae Coman sau Dan Buciu. Ca un răspuns la aplauzele entuziaste ale spectatorilor, cuvîntul prof. univ. dr. Petre Brâncuși, președintele Uniunii compozitorilor, a subliniat nu numai promisiunea de a reveni, ci a lansat propunerea ca din inițiativa și cu sprijinul muzicienilor bucureșteni să ia ființă la Scornicești prima Universitate muzicală din mediul sătesc. Printr-o asemenea acțiune, valorile existente în viața artistică de amatori vor primi un puternic impuls, iar legătura cu muzicienii profesioniști va deveni, neîndoios, mai trainică și plină de rosturi noi în edificarea culturii socialiste. Semnul prieteniei ce leagă pe artiștii profesioniști și amatori a reprezentat aici la Scornicești un moment remarcabil al participării Uniunii compozitorilor la ritmul actualității socialiste.

Grigore CONSTANTINESCU

ACTUALITATEA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Lucrările plenarei Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor — care a avut loc la 24 februarie — au fost consacrate problemelor privind calitatea creației de muzică ușoară. Au fost purtate discuții în lumina expunerilor făcute de compozitorii Richard Bartzer și Nicolae Coman și muzicologii George Sbârcea și Petre Codreanu (a se vedea numărul de față). În încheierea dezbaterilor, tovarășul Petre Brâncuși, președintele Uniunii compozitorilor, a subliniat importanța deosebită a acestui gen în nobila operă de educație estetică a maselor și în special a tineretului.

El a scos în evidență bogăția și varietatea aspectelor realizării artistice, atît pe planul conținutului poetic cît și pe planul elementelor de limbaj muzical.

Se observă o mai mare apropiere a compozitorilor de subgenurile îndrăgite de tineret. Pozitiv este faptul că tot mai mulți compozitori de muzică ușoară activează în mijlocul artiștilor amatori, sprijinindu-i de-a lungul diferitelor etape ale festivalului național „Cîntarea României". Concomitent se constată și serioase neîmpliniri privind valoarea textelor poetice și în general orizontul mijloacelor de expresie folosite de autorii genului. Este important să realizăm o înscriere permanentă a creatorilor de muzică ușoară în problematica de actualitate de ordin tehnic și estetic, printr-o dezbatere vie a fenomenului muzical, prin relevarea avizată, critică, a ceea ce este cu adevărat semnificativ pentru sensibilitatea omului contemporan, în raport cu tendințele minore, cu reproducerea stereotipă a unor modele preexistente. Pe acest drum, o responsabilitate accentuată revine criticii muzicale și în general dezbaterilor din cadrul Uniunii și din planul mai larg al contactelor dintre compozitori și muzicologi cu factorii vieții muzicale, menite să conducă la un progres permanent în acest domeniu.

● Comitetul de conducere al Uniunii compozitorilor a dezbătut, în cadrul plenarei din luna martie, aspecte ale activității biroului secției de muzică simfonică, de cameră, operă și balet, pe baza expunerii secretarului secției, compozitorul Wilhelm Berger (a se vedea în numărul 4 al revistei *Muzica*). În cuvîntul său, muzicologul Petre Brâncuși, președintele Uniunii compozitorilor, a scos în evidență valoarea aportului acestui organism în stimularea activității creatoare în genurile menționate, ilustrată prin cunoașterea și promovarea unui număr sporit de lucrări semnificative pentru spiritul de exigență ce caracterizează etapa contemporană. Totodată dr. Petre Brâncuși a remarcat necesitatea intensificării grijii față de tinerii compozitori, grupați în cenaclul inițiat de Uniune și care le oferă un cadru larg de afirmare.

Plenara Comitetului de conducere a fost dedicată, în luna aprilie, criticii muzicale — realizări, cerințe actuale, perspective. Discuțiile ce au urmat referatelor semnate de Romeo Ghircoiasiu *(Rolul criticii muzicale în progresul culturii socialiste)*, Alfred Hoffman *(Critica muzicală azi)* ca și celui privind *Aspecte actuale și de perspectivă ale revistei „Muzica"*, au dat la iveală valoroase idei și propuneri legate de importanța criticii în viața muzicală românească, în cea culturală în general.

În cuvîntul său compozitorul Doru Popovici a subliniat necesitatea orientării cronicii muzicale într-o direcție exigentă, critică, de înalt profesionalism. La rîndul său, Iosif Sava a pledat pentru adoptarea unor măsuri organizatorice venite să activizeze dezbaterea colectivă a problemelor de resort, să stimuleze activitatea cronicarilor muzicali. Învățămîntul muzical, cultura muzicală a maselor — a apreciat compozitorul Liviu Comes — trebuie să fie o preocupare permanentă pentru compozitori și pentru critici ca propagatori ai valorilor artei muzicale. În continuare muzicologul Viorel Cosma a relevat necesitatea — impusă de complexitatea vieții muzicale clujene — ca revista *Tribuna*, publicație de înaltă ținută, să-și reia rubrica permanentă de cronică muzicală. De asemenea, au fost abordate cu fermitate probleme legate de promovarea și afirmarea la televiziune și radio a lucrărilor ce constituie evenimente ale vieții de concert (în special primele audiții), de realizarea unor filme de televiziune consacrate creației de operă românească — așa cum a afirmat compozitorul Nicolae Brînduș; totodată compozitorul Dan Voiculescu a reluat ideea înființării unei reviste artistice de mare tiraj și care să fie în măsură să reflecte cu competență și aspectele mișcării muzicale. În același timp, vorbitorii au sugerat includerea în cadrul redacțiilor revistelor de cultură a unui specialist în domeniul muzicii. Criticul muzical Radu Stan a argumentat punctul său de vedere privind specificul educației muzicale desfășurate în familie, ca și importanța culturii muzicale ca factor de elevare spirituală în societatea modernă dominată de activitatea științifică, de creația industrială etc.

CENACLURI : luni 2 aprilie compozitorii Carmen Petra-Basacopol, Dumitru Bughici și Ștefan Niculescu au susținut referate cu tema *Forma muzicală în gîndirea și practica contemporană.* ● Luni, 9 aprilie, a avut loc o audiție de muzică bulgară contemporană. În program : Dimiter Petkov — Cantată dedicată partizanului erou Anton Ivan (fragment); Marin Goleminov — *Fiica lui Kaloyan*, suită de balet (fragmente) ; Todor Popov — *Cîntec vrăjit*, piesă corală ; Dimitrie Vulcev — *Barcarola Burgasului* ; Alexander Yiossipov — *Concertul pentru două piane, percuție și orchestră* (fragment) și partea I din *Simfonia a IV-a „Pămînt înrobit"* ; Alexander Raicev — *Simfonia a II-a „Noul Prometeu"* (partea I) ; Atanas Kosev — *Străjița*, poem simfonic ; Gheorghe Mincev — *Concert pentru pian.* A prezentat compozitorul Anton Dogaru. ● Membrii cenaclului tinerilor compozitori — întrunit marți 10 aprilie — au analizat, cu participarea compozitorului Theodor Grigoriu, următoarele lu-

crări : *Piesă pentru pian* și *Țara doinelor* (cor pe patru voci) de Violeta Dinescu ; *Suită pentru cor de copii, la două voci* și *Norii*, pe versuri de Jacques Prevert, (cor de copii, la trei voci) de Eugenia Duță ; *Cîntec de leagăn* (cor pe voci egale) pe versuri populare, *Silabe pentru moartea lunii*, pe versuri de Ion Iuga (cor mixt și percuție) și *Paparudele* (pentru formație de cameră) de Doina Marian. ● 3 aprilie — în colaborare cu Filarmonica „George Enescu". Uniunea compozitorilor a organizat un concert de prime audiții, cu creații camerale ale tinerilor compozitori : *Melisme* pentru pian de Irina Hasnaș, *Sonata pentru vioară și pian* de Violeta Dinescu-Lucaci, *Dionysies* de Șerban Nichifor, *Dialog pentru percuție și bandă* de Maia Ciobanu, *Doinind* de Dan Bălan și *Variațiuni pentru suflători și percuție* de Horia Rațiu. ● „CÎNTAREA ROMÂNIEI" : Conducerea Uniunii compozitorilor, în frunte cu tovarășul Președinte Petre Brâncuși a vizitat întreprinderea de utilaj chimic Griviția Roșie. Vizita a avut drept scop și înființarea unui cerc de „Prieteni ai muzicii" la Clubul Griviția Roșie, patronat de Uniunea compozitorilor și care se va bucura de sprijinul Consiliului Educației Politice și Culturii Socialiste al sectorului 8 și al Centrului de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă al Municipiului București. ● Un grup de compozitori și muzicologi, împreună cu cadre didactice și studenți de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" au fost oaspeții artiștilor amatori din comuna Scornicești. Pe scena căminului cultural au evoluat, pentru iubitorii artei sunetelor corul „Gaudeamus" dirijat de Gheorghe Oprea, violonista Mihaela Martin, soprana Maria Hurduc și pianista Lavinia Tomulescu-Coman. În cuvîntul său, tovarășul Președinte Petre Brâncuși a propus înființarea unei Universități muzicale la Scornicești, prima de acest fel din mediul rural.

● Luni, 16 aprilie, a avut loc la Casa de cultură „Mihai Eminescu" o întîlnire cu formații artistice de amatori participante la Festivalul național „Cîntarea României". ● Miercuri, 25 aprilie în cadrul Cenaclului tinerilor muzicologi au fost discutate două noi volume tipărite de Editura Muzicală — *Studii de muzicologie vol. XIV* și *Marile evenimente istorice ale anilor 1848 și 1918 și muzica românească* — pe baza recenziilor semnate de Adriana Șirli, Mihaela Marinescu, Ianca Staicovici și Michaela Roșu. CERCURILE DE „PRIETENI AI MUZICII" : la Clubul „Republica" iubitorii artei sunetelor au avut prilejul de a audia conferința tov. col. Badea Ion, intitulată *Muzica de fanfară, gen de largă popularitate*, urmată de un program susținut de fanfara reprezentativă a armatei dirijată de lt. col. Constantin Costoiu. Același gen muzical a făcut subiectul conferinței pe care Ion Chioreanu a ținut-o pentru prietenii muzicii de la grupul școlar „23 August". Si-a dat concursul fanfara Școlii Militare de muzică dirijată de lt. col. Ștefan Marcoci. ● La cercul de prieteni ai muzicii al Liceului pedagogic din Turnu Măgurele (cerc îndrumat de Dumitru D. Stancu) compozitorul Theodor Grigoriu — secretar al Uniunii compozitorilor — a prezentat creația de lied a lui George Enescu. ● „Opera romantică" a constituit subiectul conferinței susținută de compozitorul Pascal Bentoiu la Universitatea din Craiova. ● LUCRĂRI PREZENTATE LA BIROURILE DE SECȚIE. *Muzică simfonică și de cameră* ; Dan Bălan — *Doinind*, piesă pentru clarinet, percuție și grup vocal ; Nicolae Brînduș — *Infrarealism* ; Tudor Ciortea — *Trichromie*, pentru violă solo ; Maia Ciobanu — *Dialog pentru percuție și bandă magnetică* ; Boldiszar Csiky — *Patru schițe pentru orchestră* ; Dan Constantinescu — *Sonata pentru violoncel și pian* ; Liviu Ionescu — *Sarmisegetuza*, lucrare simfonică ; Adrian Iorgulescu — *Ipostaze, pentru pian și orchestră* ; Tiberiu Fatyol — *Muzică concertantă pentru cvartet de coarde* ; Radu Negreanu — *Suită pentru vioară solo* ; Șerban Nichifor — *Cantata Glorie eroului necunoscut*, dedicată celei de a 35-a aniversări a Eliberării și *Dionysies III — Memento* ; Szabo Csaba — *Suită pentru violoncel solo și tălăngi* ; Zeno Vancea — *Cvartet de coarde nr. 7* ; Sorin Vulcu — *Epica Magna*, pentru trombon solo. MUSICAL : *Orașul tinereții* de Edmond Deda pe libret de Alecu Popovici și George Mihalache (dedicat fabricii de confecții, Botoșani). REVISTA : *Costică, ne vede lumea* de Temistocle Popa pe libret de Petre Bărbulescu. OPERETA : *Violete de Parma* de Elly Roman pe libret de Val Săndulescu.

ACTIVITATEA ÎN FILIALE. CLUJ-NAPOCA : Cenaclul din 4 aprilie a fost consacrat operei *Dreptul la viață* de Tudor Jarda. Și-au dat concursul soliștii, corul și orchestra Conservatorului „G. Dima". IAȘI : La întreprinderea Tehnoton s-au întîlnit — într-un cadru festiv — compozitori, poeți, oameni ai muncii. Corul „Gavriil Musicescu" al Filarmonicii ieșene, dirijat de Ion Pavalache, a interpretat, cu acest prilej, în primă audiție, lucrări corale aparținînd compozitorilor Dumitru Bughici, V. Munteanu, C. Misievici, M. Stan, S. Vînătoru și alții. Din partea Uniunii compozitorilor a fost invitat compozitorul Dumitru Bughici. ● *Contribuția muzicii la educația estetică a elevilor* a constituit subiectul dezbaterii organizate de Filiala Iași a Uniunii compozitorilor în colaborare cu Sindicatul învățămîntului, Casa Corpului didactic și Conservatorul „George Enescu". Dezbaterea a fost precedată de un program artistic susținut de formații corale instrumentale și de teatru ale elevilor și preșcolarilor din Municipiul și Județul Iași. Au fost invitați compozitorul Dumitru D. Botez, profesori de muzică din școli, cadre didactice de la Conservator. ● În ziua de 5 aprilie, a avut loc audiția muzicală urmată de discuții a unor lucrări aparținînd creatorilor amatori din județele Vaslui, Neamț, Botoșani, Suceava, Bacău și Iași, organizată în colaborare cu Centrul județean de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă. TIMIȘOARA : 29 martie — Audiție cu lucrări muzicale contemporane din R.D. Germană, în prezentarea lui Teodor Caciora. ● 2 aprilie — Cenaclu cu tema *Conceptul tonal în dezvoltarea formei de sonată și rondo prezent în structuri specifice muzicii secolului XX*. Referent — Iuliu Brudașcă. ● Filiala a organizat în colaborare cu Biblioteca județeană o conferință urmată de audiții, înscrisă sub genericul *Prezențe feminine în creația și interpretarea muzicală românească*. Conferențiar Mira Popescu.

Cluj-Napoca : În ziua de 16 aprilie Romeo Ghircoiașiu a prezentat Impresii din călătoriile în Orientul Sovietic, R. D. Germană și R. P. Ungară. A urmat o audiție din muzica polifonică gruzină și de la curtea regelui Matias Corvinus. ● Cenaclul următor — 25 aprilie — a fost consacrat cantatei *Cantus Transilvaniae* pentru cor mixt și orchestră de Cornel Țăranu. ● *Timișoara :* Plenara din ziua de 23 aprilie a avut ca scop discutarea unor probleme legate de contribuția membrilor Filialei la desfășurarea Festivalului național „Cîntarea României". ● Cîntecul inspirat din activitatea în fabrici, pe șantiere și ogoare a constituit tema cenaclului din 7 mai. (Referent — Sava Ilin). ● Luni 14 mai — membrii filialei și oamenii muncii din Nădrag-Timiș au dezbătut tema *Rolul și locul muzicii în viața socială*, în ambianța unui program muzical susținut de corul și fanfara uzinei „Ciocanul" din localitate. Referent — Theodor Caciora.

ACTIVITATEA ÎN CONSERVATOARELE DE MUZICĂ : *Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București*. Deosebit de bogată, stagiunea de concerte a Conservatorului s-a constituit din importante recitaluri (Gheorghe Halmos — Integrala Sonatelor de Beethoven, programul VII ; al sopranelor Lidia Costescu și Viorica Boncu ; recital al tinerilor compozitori cu lucrări de Silvia Ionescu, Mihai Susan Ungureanu, Liviu Dănceanu ; al cvintetului de alămuri „Pentagrama" alcătuit din Daniela Iurcovici — flaut, Dan Bîndilă — oboi, Florian Budeanu — clarinet, Ioan Gîrboni — fagot, Dorin Teren — corn ; recital de lieduri din ciclurile *Winterreise* și *Schwannengesang de Schubert)* ; concerte de concerte (Mozart — *Concertul nr. 3 pentru vioară și orchestră* în sol major, Schumann — *Concert pentru violoncel*

și orchestră în la minor, Brahms — *Concertul pentru vioară și orchestră*, dirijor Aurel Niculescu, soliști Emilian Ciortea, Ruxandra Ioanid, Cristian Ifrim ; Bach — *Concertul pentru pian și orchestră în re minor*, Mozart — *Concertul nr. 3 pentru vioară și orchestră*, Ceaikovski — *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră*, dirijor Aurel Niculescu, soliști Viorica Bonea, Constantin Șerban, Mihai Ungureanu). A avut loc de asemenea gala formațiilor de cameră și orchestrelor simfonice studențești participante la etapa finală a concursului din cadrul Festivalului național „Cîntarea României" — ediția a II-a. La începutul lunii aprilie, sala Studio a Conservatorului a găzduit opera *Flautul fermecat* de Mozart, în regia lui Anghel Ionescu-Arbore și conducerea muzicală a lui Lucian Anca. Integrarea învățămîntului cu practica s-a concretizat în recitaluri la Casa Universitarilor, la Clubul „Femina" al uzinei „23 August" și altele.

Conservatorul „George Enescu" din Iași : la Sala Studio, au avut loc următoarele recitaluri : lieduri de Duparc și Schubert (interpretate de Julieta Borcea — soprană, S. Dumea — pian) ; Medalion Chopin (solist I. Weet) ; Brahms, Kreisler, Bughici — soliști : Petrică Pană — vioară și Carmen Cristea — pian ; pianista Adriana Bera a interpretat pagini din Scarlatti, Bach, Mozart, Chopin, Liszt, Debussy, Bartók ; Mozart-Beethoven-Brahms : sonate în interpretarea soliștilor C. Pintilie — vioară și M. Constantin — pian ; sonate preclasice italiene cu flautistul Matei Proca și Gabriela Marcovici la clavecin : lucrări pentru vioară de Tartini, Beethoven, Schumann, Sarasate, Paganini în interpretarea Rodicăi Iosub, acompaniată la pian de S. Duma.

Conservatorul „G. Dima" din Cluj-Napoca : duminică 8 aprilie a avut loc premiera operei *Dreptul la viață* de Tudor Jarda, realizată în colaborare cu Opera Română din Cluj-Napoca în regia semnată de Iosif Pantea, scenografia lui George Codrea, cu concursul soliștilor, corului și orchestrei Conservatorului. Conducerea muzicală — Harry Bela. Cele două concerte de concerte, dirijate de Imre Mokos au readus pe scenă lucrări din repertoriul clasic în interpretarea studenților Gabriei Ardeleanu (vioară), Eva Bloch (violă), Ilie Lazăr (clarinet) Judith Gaboi (pian), Vincze Francisc și Radu Cotuțiu (flaut), Kapeza Emere (pian), Szigeti Enrikö (vioară).

OASPEȚI DE PESTE HOTARE LA UNIUNEA COMPOZITORILOR

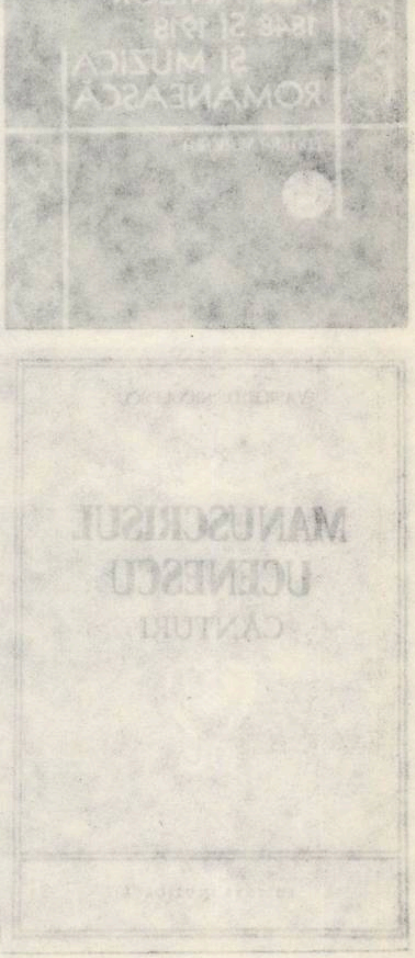
În perioada la care ne referim, Conducerea Uniunii compozitorilor a primit vizita unor personalități muzicale de peste hotare ca Dobre Dobrev (R. P. Bulgaria), Milan Etlik — profesor la Academia de arte frumoase din Praga, Dieter Kaufmann — din partea Societății internaționale pentru muzica nouă (I.G.M.N.) — Austria, Carola Grindea — secretara Asociației profesorilor de pian (Piano teachers association) din Londra, Lothar Sträter — corespondent la Radiodifuziunea vest-germană. În zilele de 3—5 mai a avut loc semnarea Convenției între Uniunile compozitorilor din R. S. România și R. S. Cehoslovacia pe anii 1978—1980. Delegația cehă a fost alcătuită din Zdenko Mikula — președinte executiv, Vaxclav Kubata — secretar al Uniunii compozitorilor din R. S. Cehoslovacia și Olga Boldscka — membră a prezidiului Uniunii compozitorilor, director al serviciului învățămînt muzical al Ministerului Învățămîntului.

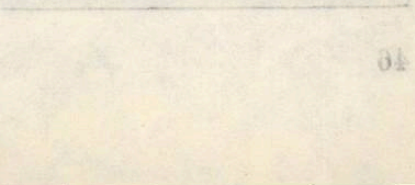
NOI LUCRĂRI ROMÂNEȘTI ÎN BIBLIOTECA UNIUNII COMPOZITORLOR

Horia Șurianu — *Riga Crypto și Lapona Enigel*, pentru flaut și orchestră de coarde.

Pascal Bentoiu — *Simfonia a IV-a* (2 harpe, piano, chitară bas, 4 perc., corzi).

Șerban Nichifor — *Constellations*, pentru orchestră de coarde.





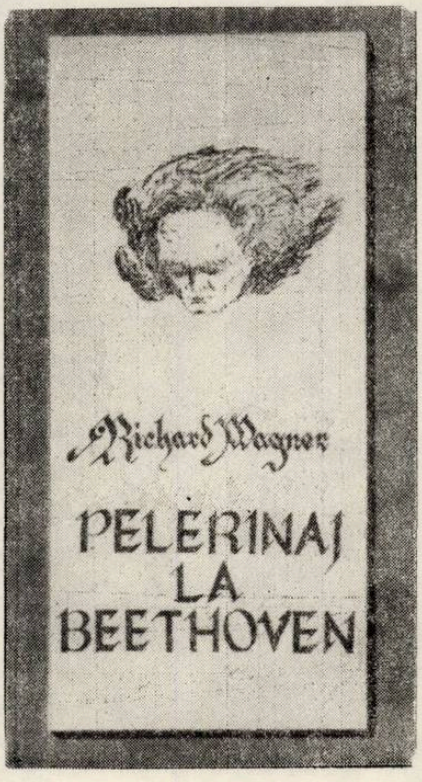
noi tipărituri

MUZICĂ

MAYA BADIAN — *Concert de cameră pentru corn și percuție*
TEODOR BRATU — *Pe cîmpul Mărășești* — suită corală
LIVIU COMES — *Ghicitori — jocuri muzicale pentru copii*

MUZICOLOGIE

VASILE D. NICOLESCU — *Manuscrisul Ucenescu — Cânturi*
RICHARD WAGNER — *Pelerinaj la Beethoven*
* * * — *Marile evenimente istorice ale anilor 1848 și 1918 și muzica românească* — volum de studii îngrijit de Michaela Roșu



discuri

MUZICĂ SIMFONICĂ, DE CAMERĂ, OPERĂ

MIRCEA CHIRIAC — *Simfonia de cameră, Divertisment, Triptic simfonic, Suită din baletul Iancu Jianu.* Interpretează : Filarmonica „George Enescu", dirijor Mircea Basarab ; Orchestra Radioteleviziunii, dirijori Paul Popescu și Carol Litvin, Filarmonica din Iași, dirijor Ion Baciu (STM-ECE 01501).

MIHAI MOLDOVAN — *Tulnice ; Proverbe și ghicitori ;* CORNELIU DAN GEORGESCU — *Jocuri VI ;* ANTON ZEMAN — *Izvoade I ;* CORNEL ȚĂRANU — *Racorduri.* Interpetează : Orchestra Radioteleviziunii, dirijor Emanoil Elenescu, Filarmonica „George Enescu", dirijor Emil Simon, Filarmonica din Iași, dirijor Ion Baciu, Filarmonica din Cluj-Napoca, dirijor Mircea Cristescu (ECE 01503).

JOSEPH HAYDN — *Concerte pentru trompetă și corn.* Interpretează : Orchestra simfonică a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", dirijor Paul Staicu. Soliști : Iancu Văduva — trompetă, Nicolae Dosa — corn (ST — ECE 01505).

FRITZ KREISLER — *Piese pentru vioară și pian.* Interpretează : Peter Csaba — vioară, Peter Grossmann — pian (ST — ECE 01508).

ARII DIN OPERE — Mozart, Verdi, Giordano, Gounod, Bizet, Wagner, Erkel. Interpretează baritonul Ludovic Konya, acompaniat de orchestra simfonică a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", dirijor Carol Litvin (ST — ECE 01510).

TINERI SOLIȘTI DE OPERĂ LAUREAȚI AI CONCURSURILOR INTERNAȚIONALE — Nelly Miricioiu (soprană), Mariana Cioromila (mezzosoprană), Alexandru Ioniță (tenor), Emil Iurașcu (bariton) interpretează arii din opere de Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini, Bizet, Adam, Thomas, Massenet (ST — ECE 01511).

MUZICĂ POPULARĂ ROMÂNEASCĂ

MIHAI OPREA — voce (45-EPC 10.627)
LIVIU BECICHI — voce (45-EPC 10.631)
MARIA TURDA-SABADIS — voce (45-EPC 10.632)
ELENA ZAMFIRA — voce — *De-aș mai fi floare o dată* (STM-EPE 01521)
VASILE PANDELESCU — acordeon (STM-EPE 01524)
VIOLONIȘTI ARGEȘENI — (STM-EPE 01.525)
RODICA IVANCIUC — voce — *Iză, apă curgătoare* (STM-EPE 01530)
MARIA HAIDUC — voce — *Mîndru-i cerul cu stelele* (STM-EPE 01532)

ROMANȚE

DOREL LIVIANU — voce (STM-EPE 01534)

MUZICĂ UȘOARĂ

DORU STĂNCULESCU — Muzică folk (45-STM-EDC 10637)
MARINA VOICA — patru șlagăre internaționale : *Tico-tico, Ce-ai de zis, Turlai, La cumbia* (45-EDC 10.641)
FORMAȚIA „SFINX" — „Zalmoxe" (STM-EDE 01537)

CASETE ÎNREGISTRATE

TANGOURI CELEBRE (II) — (STC 0068)
ALEXANDRU ȚITRUȘ — vioară (STC 0070)

AGENDĂ

LUCRĂRI ROMÂNEȘTI ÎN INTERPRETAREA ORCHESTRELOR SIMFONICE :

Filarmonica „George Enescu" : Scene, *pentru 15 instrumente soliste de Ștefan Niculescu (30, 31 martie — dirijor Iosif Conta) ;* Simfonia a II-a *de George Enescu (6, 7 martie — dirijor Remus Tzincoca, Canada).* ● Filarmonica din Arad : Petrecere populară *de Sabin Drăgoi ;* Stampe vechi *de Sigismund Toduță ;* 5 piese pentru orchestră *de Tiberiu Olah.* ● Filarmonica din Bacău : Jocuri II *de Sabin Pautza (23 martie, dirijor Ovidiu Bălan) ;* Poem eroic *de Remus Georgescu (6 aprilie, dirijor Didu Marian) ;* Pintea Viteazul *de Liviu Glodeanu (13 aprilie, dirijor Igor Ciornei).* ● Filarmonica din Botoșani : Preludiu simfonic *de Enrico Mezzetti (31 martie, dirijor Modest Cichirdan) ; uvertura* Petru Rareș *de Eduard Caudella (7 martie, dirijor Modest Cichirdan).* ● Filarmonica din Cluj-Napoca : Terra Daciae *de Mircea Chiriac (17 martie, dirijor Anghel Suren — Iugoslavia) ;* Ecran *de Anatol Vieru (24 martie, dirijor Remus Georgescu) ;* Echo *de Lucian Mețianu (31 martie, dirijor Ion Baciu) ;* Cantus Transilvaniae *de Cornel Țăranu și* Armonii II *de Tiberiu Olah (prime audiții — 5 aprilie, dirijor Emil Simon) ;* Vox Maris *de George Enescu (14 aprilie, dirijor Ovidiu Bălan).* ● Filarmonica „Oltenia" din Craiova : Cantata Pajurei cu două capete *de Alexandru Velehorschi (17 martie, dirijor Teodor Costin ;* Trei piese pentru orchestră *de Constantin Silvestri (7 aprilie, dirijor Teodor Costin) ;* Simfonia a II-a de *George Enescu (14 aprilie, dirijor Theodor Costin).* ● Filarmonica din Oradea : Poeme pentru orchestră de cameră *de Mihai Moldovan, (12 martie, dirijor Emil Simon) ; uvertura* Moldova *de Eduard Caudella (26 martie, dirijor Ervin Acel) ;* Priculiciul *de Zeno Vancea (16 aprilie, dirijor Ervin Acel) ;* Concertul nr. 3 pentru orchestră de coarde *de Sigismund Toduță,* Ipostaze I *pentru pian și orchestră de Adrian Iorgulescu și* Suita I *de George Enescu („Cîntarea României" — dirijor Ervin Acel).* ● Filarmonica din Ploiești : Lespezi *de Dan Buciu,* Variațiuni simfonice pentru pian și orchestră *de Mircea Chiriac ;* Simfonia ploieșteană *de Paul Constantinescu și* Ison I *de Ștefan Niculescu („Cîntarea României", dirijor Horia Andreescu).* ● Filarmonica din Satu-Mare : Rapsodia Română *de Stan Golestan (20 martie, dirijor Grigore Iosub) ;* Suită de dansuri românești din secolul XVIII *de Ludovic Baci*

(27 martie, dirijor Ludovic Baci); oratoriul Răsărit de soare *de Sergiu Sarchizov (primă audiție absolută — 3 aprilie, dirijor Mircea Cristescu, în colaborare cu Corul Filarmonicii din Arad).* ● Filarmonica din Sibiu: Cînd strugurii se coc *de Mihail Jora (13 martie, dirijor Cristian Mandeal);* Intermezzi *de George Enescu (20 martie, dirijor Emil Simon);* Rapsodia I *de George Enescu (27 martie, dirijor Mădălin Voicu);* 5 piese pentru orchestră *de Sabin Pautza (17 aprilie, dirijor Gheorghe Vintilă).* ● Filarmonica „Banatul" *din Timișoara:* Reportaje II *de Theodor Drăgulescu (17, 18 martie);* Divertisment pentru orchestră de coarde *de Sigismund Toduță (15 aprilie).* ● Filarmonica din Tîrgu Mureș: Evenimente „1907" *de Tiberiu Olah (18, 19 martie, dirijor Cristian Mandeal);* Pintea Viteazul *de Liviu Glodeanu (25, 26 martie, dirijor Szalman Lorant);* Colo sus pe Bistrița *de Dumitru Bughici (8, 9 aprilie, dirijor Constantin Bugeanu).* ● Filarmonica „Moldova" din Iași: Suita I *de George Enescu (turneu în țară, dirijor Ludovic Baci);* Dansuri din Corund *de Zoltan Aládár (6 aprilie, dirijor Ludovic Baci).*

● *UNION NATIONALE DES COMPOSITEURS DE MUSIQUE — A apărut nr. 3/1976 al Buletinului editat de Uniunea Națională a compozitorilor francezi. Menționăm din sumar: editorialul semnat de Henri Sauguet, Președinte, un amplu material documentar referitor la bugetul culturii în anul 1978, informații privind evoluția artei lirice la Paris (aflăm cu această ocazie de înființarea, începînd din toamna anului 1978, a unei școli de artă lirică ce va funcționa în cadrul și sub responsabilitatea Operei, în strînsă legătură cu Conservatorul din Paris), activitatea IRCAM, inaugurarea Conservatorului din Lyon, favorizarea creației de operă, relațiile cu alte Uniuni de creație.*

● 1979 World Music Days. Colindele *pentru voce, trombon și percuție ale tînărului compozitor Șerban Nichifor au fost selecționate de juriul internațional pentru ediția 1979 a* Zilelor mondiale ale muzicii *organizate de Societatea internațională de muzică contemporană, care va avea loc în luna septembrie la Atena.*

● *NOI LUCRĂRI LA BIBLIOTECA DE ÎMPRUMUT A UNIUNII COMPOZITORILOR: Liviu Comes — Cîntec în piatră, oratoriu pentru cvartet vocal (S.A.T.B.) cor mixt și orchestră (3, 2+1, 3, 3; 4, 3, 3, 1; pian, 2 harpe; celesta; timpani, 3 perc.).* ● *Wilhelm Berger:* Simfonia XII „La steaua" *pentru orchestră de coarde.*

ACTIVITATEA LA MAGAZINUL MUZICA

● *Miercuri 4 aprilie, la magazinul Muzica a avut loc lansarea discului intitulat* Naiul în jazz *al compozitorului Ramon Tavernier, în prezentarea lui Laurențiu Profeta și a autorului. Dintre instrumentiștii realizatori ai discului au luat parte naistul Cătălin Tîrcolea și grupul* 5 T. *Cîteva zile mai tîrziu, magazinul a găzduit vernisajul unei expoziții prezentată de arhitecta Ileana Grigore din Brașov. În continuare soprana Aurelia Diaconu, mezzo-soprana Donna Radu, pianistul Valentin Radu și violoncelistul Radu Georgescu au oferit un program alcătuit din lucrări destinate copiilor.*

LUCRĂRI ROMÂNEȘTI ÎN INTERPRETAREA ORCHESTRELOR SIMFONICE

Filarmonica „George Enescu": Clepsidra II *de Anatol Vieru (p.a. — dirijor: Erwin Acel);* Arioso și Allegro *pentru violă și orchestră de Stan Golestan (dirijor: Paul Staicu, solistă: Thérese Chailley); în „Cîntarea României":* Clopotele Alba-Iuliei *de Nicolae Beloiu,* Concertul pentru pian și orchestră *de Paul Constantinescu (solist: Valentin Gheorghiu), oratoriul* Cîntec în piatră *de Liviu Comes (dirijor: Mircea Basarab, soliști: Elena Grigorescu, Martha Kessler, Vasile Huzum, Nicolae Sasu — primă audiție absolută)* ● *Orchestra Radioteleviziunii române:* Rapsodia a II-a *de George Enescu (dirijor: Gérard Devos),* Tempo 80 *de Călin Ioachimescu (p.a. — dirijor: Carol Litvin)* ● *Filarmonica din Arad:* Patru melodii pentru orchestră *de Nicolae Brînduș (dirijor: Nicolae Boboc);* Rapsodia I *de George Enescu (dirijor: Gheorghe Vintilă); în „Cîntarea României":* Stejarul românesc *de George Draga,* Concertul pentru două viori și orchestră *de Wilhelm Berger,* Simfonia I *de George Enescu (dirijor: Eliodor Rău)* ● *Filarmonica din Bacău:* Pintea Viteazul *de Liviu Glodeanu (dirijor: Igor Ciornei);* Amurg de toamnă *de Alfred Alessandrescu (dirijor: Ludovic Baci);* Preludiu și Fugă *de Constantin Silvestri (dirijor: Ovidiu Bălan);* Trei tablouri simfonice *de Victor Iusceanu (dirijor: Doina Marian); în „Cîntarea României":* Pintea Viteazul *de Liviu Glodeanu,* Concert pentru vioară și orchestră *de Wilhelm Berger,* Jocuri II *de Sabin Pautza,* Preludiu și Fugă *de Constantin Silvestri (dirijor: Ovidiu Bălan)* ● *Filarmonica din Botoșani:* Rapsodie *de Mircea Basarab (dirijor: M. Basarab); în „Cîntarea României":* Suită simfonică *de Dumitru Bughici (primă audiție absolută),* Variațiuni libere pe teme bizantine pentru violoncel și orchestră *de Paul Constantinescu (solist: Gheorghiță Tănase),* Simfonia a XI-a *de Mihail Andricu,* Suita pentru suflători, cor de copii și percuție *de Liviu Glodeanu (dirijor: Modest Cichirdan)* ● *Filarmonica Gh. Dima din Brașov: în „Cîntarea României" — Poemul* În memoriam *de Theodor Drăgulescu (primă audiție absolută),* Două schițe pentru cor de copii și orchestră *(primă audiție absolută) de Liana Șaptefrați,* Piesă simfonică *de Myriam Marbé, (primă audiție absolută),* Suita I *de George Enescu (dirijor: Ilarion Ionescu-Galați)* ● *Filarmonica din Iași:* Muzică pentru 13 instrumente *de Tiberiu Olah (dirijor: Ion Baciu);* Două dansuri simfonice *de Theodor Rogalski;* Suita a III-a *de George Enescu (dirijor: Ion Baciu);* Chemări '77 *de Dumitru Capoianu (dirijor: Ion Baciu);* Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră de Dumitru Bughici *(solist: Daniel Podlovski, Dirijor: Ion Baciu);* Rezonanțe pentru orchestră de *Viorel Munteanu (dirijor; Gheorghe Vintilă); în „Cîntarea României": Cantata* Pro patria *de Vasile Spătărelu (primă audiție absolută),* Concertul pentru vioară nr. 2 *de Dumitru Bughici,* Suita a III-a *de George Enescu (dirijor: Ion Baciu)* ● *Filarmonica din Oradea:* Suita Priculiciul *de Zeno Vancea (dirijor: Edwin Acel);* Melodie infinită *de Theodor Grigoriu (dirijor: Ion Hîrțan);* Simfonia a III-a „Dramatica" *de Wilhelm Berger (dirijor: Miron Rațiu); în „Cîntarea României":* Concerto per archi nr. 3 *de Sigismund Toduță,* Ipostaze I *pentru pian și orchestră de Adrian Iorgulescu,* Suita I *de George Enescu (dirijor: Erwin Acel)* ● *Filarmonica din Satu Mare:* Melodie infinită *de Theodor Grigoriu,* Divertisment pentru orchestră de coarde și doi clarineți *de Dumitru Capoianu,* Jocuri II *de Sabin Pautza (dirijor: Mircea Cristescu); în „Cîntarea României":* Terra Daciae *de Mircea Chiriac (solist Ion Voineag),* Concertino pentru vioară și orchestră *de Carmen Petra-Basacopol (solist: Ștefan Ruha),* Cinci imagini pentru orchestră *de Dumitru Bughici, Suita simfonică* Prin munții Apuseni *de Marțian Negrea (dirijor: Alexandru Munteanu)* ● *Filarmonica din Sibiu:* Cinci piese pentru orchestră *de Sabin Pautza (dirijor Gheorghe Vintilă);* Simfonia în Mi bemol major „Alpii Transilvaniei" *de Gheorghe Șoima; în „Cîntarea României":* Epitaf simfonic *de Peter Vermesy,* Concert moldav pentru violoncel și orchestră *de Stan Golestan (solist: Emeric Kostyak),* Simfonia a V-a *de Sigismund Toduță (dirijor.: Petre Sbârcea)* ● *Filarmonica din Timișoara:* Divertisment *pentru orchestră de Sigismund Toduță (dirijor: Remus Georgescu);* Tarantella *de Alfonso Casstaldi (dirijor: Eduardo Rahn — Venezuela);* Întoarcerea din adîncuri *de Mihail Jora (dirijor: Remus Georgescu); în „Cîntarea României":* Simfonia a IV-a *cu cor de Doru Popovici,* Inscripție în inimi *de Ulpiu Vlad,* Suita I *de George Enescu (dirijor: Nicolae Boboc)* ● *Filarmonica din Tîrgu Mureș:* Rapsodia „Colo sus pe Bistrița" *de Dumitru Bughici (dirijor: Constantin Bugeanu);* Concert pentru vioară și orchestră *de Wilhelm Berger (dirijor: Lorand Szalman);* Concert pentru orchestră de coarde *de Aurel Stroe*

(dirijor : Vasile Corjos) ; Pintea Viteazul *de Liviu Glodeanu (dirijor : Cristian Mandeal)* ; *în „Cîntarea României"* ; Cantata patriei *de Dan Voiculescu*, Concert pentru vioară și orchestră *de Wilhelm Berger (solist : Valeriu Maior)*, Mihai Viteazul *de Tiberiu Olah (dirijor : Lorand Szalman)*, Muntele — *patru schițe pentru orchestră de Csiky Boldizsar (dirijor: Cristian Mandeal)* ● *Filarmonica din Craiova :* Cinci imagini simfonice *de Dumitru Bughici (dirijor : Sabin Pantiru)* ; Dans țărănesc *de Constantin Dimitrescu*, Balada *de Ciprian Porumbescu*, Hora staccato *de Grigoraș Dinicu (dirijor : Teodor Costin)* ; *în „Cîntarea României"* : Cantata patriei *de Dan Voiculescu (solist : Sorin Semilian, dirijorul corului : Al. Racu)*, Suita I *de George Enescu*, Preludiu și Fugă *de Constantin Silvestri (dirijor : Teodor Costin)* ● *Filarmonica din Cluj-Napoca : în „Cîntarea României"* — Concert pentru vioară și orchestră *de Eugen Cuteanu, Oratoriul* Pe urmele lui Horea *de Sigismund Toduță (dirijor : Emil Simon). Filarmonica din Ploiești : în „Cîntarea României"* — Lespezi *de Dan Buciu*, Variațiuni pentru pian și orchestră *de Mircea Chiriac*, Simfonia I *de Tiberiu Olah*, Ison I *de Ștefan Niculescu (dirijor : Horia Andreescu).*

SALA DE AUDIȚII A MAGAZINULUI „MUZICA"

În ziua de 25.IV.1979 sala de audiții a magazinului „Muzica" a găzduit recitalul pianistei Dana Camil, elevă a Liceului de artă „George Enescu" din București. Programul recitalului a cuprins : Preludiu și Fugă *în fa diez minor de Johann Sebastian Bach*, Passacaglia *de Sigismund Toduță*, Balada nr. 2 *de Johannes Brahms* și Colțul copiilor de *Claude Debussy.*

ACTIVITATEA ÎN CONSERVATOARELE DE MUZICĂ

Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București. *În această perioadă la Sala George Enescu au avut loc următoarele manifestări : Concert simfonic al orchestrei de studenți (premiul I la festivalul „Cîntarea României" — ed. a II-a), dirijor Grigore Iosub — 11 mai. În program : Haydn — Simfonia nr. 31 și Beethoven — Concertul nr. 5 pentru pian și orchestră. Solist, Cristian Beldi. Aceeași orchestră a susținut un concert de concerte — 9 mai — avînd ca soliști pe Dorin Marc-contrabas, Ildiko Venczel — vioară și Dragoș Mihăilescu — pian. În program : Dragonetti, Wieniawski și Beethoven. Recitalul de sonate susținut de Modest Iftinchi — vioară, acompaniat de Ana Iftinchi — pian, a oferit lucrări de Alexandru Velehorschi, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Cesar Franck. Sopranele Maria Ioniță și Ioana Bentoiu au susținut un recital — 26 aprilie — alcătuit din lieduri de Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Debussy, Alessandrescu, Enescu și arii din opere de Händel, Verdi, Rossini, Thomas, Puccini, Menotti.*

Concertul de prime audiții de muzică de cameră ale tinerilor compozitori de la clasa Anatol Vieru a cuprins următoarele lucrări : Basm *pentru soprană și formație camerală*, Cvartet de coarde *de Michaela Sturza-Gavrilă*, Aplicații bijective de la mulțimea instrumentiștilor la mulțimea instrumentelor *de Dan Timiș*, Metabole I *pentru clarinet și percuție de Vincențiu Coban*, Întrebări amînate — *cvintet de coarde de Vlad Opran* și Dixtuor *pentru suflători de Mihai Damian* ● *La „Serile muzicale" au participat pianiștii Luminița Berariu, Liviu Teodorescu, Dragoș Mihăilescu, Ina Oncescu, Erika Kreutzer ; violoniștii Raluca Voicu, Mihai Craioveanu, Veneția Onofrei, Carmen Petrescu, Roxana Volanschi ; violonceliștii Marin Cazacu* și *Ruxandra Ioanid ; violistul Marin Crețu, contrabasistul Botand Kostyak ; sopranele Rodica Sava* și *Marilena Mihăilescu.*

Conservatorul „George Enescu" din Iași : *Sala Studio a Conservatorului a găzduit cîteva recitaluri și anume : Lucian Pîrvu — vioară — Vanda Pîrvu — pian, în program — sonate de Bach, Mozart, Schubert, Debussy (3 aprilie) ; Delia Bugarin (vioară) — Mihai Sîrbu (pian), în program sonatele 5, 6, 7 pentru vioară și pian de Beethoven (10 aprilie) ; Sorana Palinger Zissu (vioară) — Gabriela Marcovici — pian, în program sonate de Brahms, Debussy, Prokofiev (17 aprilie). Integrarea învățămîntului cu practica s-a concretizat în recitaluri la Muzeul „Mihail Kogălniceanu, (și-au dat concursul Nicolette Anghel-pian, Doina Minea-violă, Mieluța Blaj-pian, baritonul Victor Gomoiu, Gh. Mărgineanu-vioară, Póth László — pian, Ruti Grimberg-vioară), ca și la Muzeul Teatrului „Vasile Alecsandri" : Momente din muzica secolului al XVIII-lea : Händel, Arne, Cimarosa, Vivaldi, Mozart, Beethoven în interpretarea sopranei Ada Bolocan-Strungariu, a flautistului Andrei Waadt, violoncelistei Maria Szilaghi, pianistei Doina Negrescu și alții. În aceeași sală a avut loc un concert cameral cu lucrări de Mozart, Shubert, Șostakovici, interpretate de cvartetul „Armonia".*

prezențe românești peste hotare

R. P. BULGARIA	
Emil Gherman, tenor	Russe *(Madame Butterfly)* Varna *(Boema)* Starazagora *(Boema)*
Mihaela Atanasiu, coregraf	Macedonsk — Sofia (pentru punerea în scenă a spectacolului cu *Oklahoma)*
R. S. CEHOSLOVACIA	
Ștefan Korody, clarinet	Kosice, Povaska, Pagstrice ș.a.
Maria Nistor-Slătinaru	Praga (concert cu Filarmonica)
Mihaela Martin, vioară	Praga
Eugenia Moldoveanu, soprană	Praga (spectacol cu *Don Giovanni)*
ELVEȚIA	
Maria Nistor-Slătinaru, soprană	Basel (spectacol cu *Fidelio)*
Trio Iliescu	Lausanne (înregistrări la Radiotelevizione)
FRANȚA	Florange (12 concerte organizate de asociația *Arts et tourisme)*
Trio „Pro arte"	Înregistrări la Radio France
Maria Nistor-Slătinaru, soprană	
R. D. GERMANĂ	
Andrei Agoston, vioară	Meiningen și Schwerin
Miron Rațiu, dirijor	Stendal
Florin Diaconescu, tenor	Concert „Berolina"
Mircea Crițescu, dirijor	Berlin
Silvia Voinea, soprană	Berlin (spectacole cu *Călătorie în lună* la Opera comică)
R. F. GERMANIA	
Eliodor Rău, dirijor	Eisenach
Leni Dacian și Ion Tugearu	Berlin (Spectacol cu Filarmonica)

GAUDEAMUS 1979

Cvartetul de coarde de Horia Rațiu, *Culori* de Anton Șuteu și *Incantații II* de Liana Șaptefrați sînt lucrările românești selecționate de Fundația „Gaudeamus" (Bilthoven — Olanda) pentru a fi prezentate în luna septembrie în cadrul festivalului ce se va desfășura în cîteva orașe olandeze. Lucrările au fost considerate de juriu printre primele 15 dintre cele 135 trimise de tineri compozitori din 28 de țări.

„MARIA CANALS" — BARCELONA

Soprana Steluța Pălănceanu, studentă în anul V la Conservatorul „George Enescu" din Iași — clasa profesoarei Ella Urmă — a obținut premiul special al juriului la concursul internațional „Maria Canals" de la Barcelona. Deși foarte tînără, Steluța Pălănceanu, al cărei repertoriu cuprinde arii din opere de Mozart, Bellini, Verdi, Bentoiu, lieduri de Jora, Tudor Ciortea, Achim Stoia, Felicia Donceanu, a înregistrat pentru Radio Iași, a participat la Vacanțele muzicale de la Piatra Neamț, iar ediția a II-a a festivalului național „Cîntarea României a încununat-o cu premiul al II-lea la faza finală.

R. P. BULGARIA
Emil Gherman, tenor — Sofia (concert și spectacol la operă cu *Madame Butterfly*).

R. S. CEHOSLOVACĂ
Georgeta Popa-Bălan, soprană — Ostrava (spectacol cu *Traviata*).

FINLANDA
Camerata coregrafica (formație a Operei Române) — Kuopio (Festival).

FRANȚA
Musica Nova — Provins.

R. D. GERMANĂ
Emil Gherman, tenor — Berlin(spectacole la Opera comică).
Magdalena Popa și Ștefan Bănică — balerini — Dresda (spectacol de gală).
Silvia Voinea, soprană — Berlin (spectacol la Opera comică).

R. F. GERMANIA
Martha Kessler, mezzosoprană — München (concert vocal-simfonic).
Emil Gherman, tenor — Mannheim (spectacol cu Rigoletto).
Ilse Maria Reich, orgă — München, Rotenburg ob der Tauber, Ausbach, Schweinfurt.
Musica Nova — Köln (înregistrări la Radio) ; Mannheim (9—22 iunie — „Zilele culturii românești").

ITALIA
Remus Georgescu, dirijor — Bari.

R. S. F. IUGOSLAVIA
Ion Voicu, vioară — Zagreb.

S. U. A.
Eugenia Moldoveanu — New York (spectacol cu *Traviata* la *Metropolitan*).

calendar muzical

mai

— 1 mai 1837 Elevii Conservatorului Filarmonic-dramatic din Iași au reprezentat pentru prima oară *Idilă românească*, piesă cu cîntece și dansuri de Gheorghe Asachi, muzica aranjată de Elena Asachi.

— 2 mai 1940 A debutat în sala Ateneului Român Constantin Silvestri, la pupitrul Filarmonicii „George Enescu" din București.

— 3 mai 1960 A fost inaugurată noua sală de concerte a Palatului R.S.R. din București cu recitalul violonistului David Oistrah, acompaniat de pianistul V. Iampolski.

— 4 mai 1955 A murit la Paris compozitorul, violonistul, dirijorul și pedagogul George Enescu.

— 5 mai 1939 Orchestra Filarmonicii din New York, sub conducerea lui George Enescu, a prezentat un concert de muzică românească, avînd în program lucrări de M. Andricu, I. N. Otescu, A. Castaldi, Th. Rogalski, M. Mihalovici și I. Perlea.

— 6 mai 1872 Prima audiție a *Simfoniei a V-a* de Beethoven la Timișoara.

— 7 mai 1922 Compania lirică *V. Maximilian — N. Leonard* a prezentat în premieră la Constanța *Muzicantul satului* de Oscar Straus.

— 8 mai 1885 Spectacolul — în limba română — al companiei lirice condusă de George Ștephănescu cu opera *Linda de Chamounix* de G. Donizetti, în beneficiul dirijorului, pe scena Teatrului Național din București.

— 9 mai 1961 Premiera absolută a operei *Pădurea vulturilor* de Tudor Jarda, pe scena lirică din Cluj-Napoca.

— 10 mai 1917 Premiera operetei *Rizetta* de Leo Fall la Teatrul Lyric din București cu Compania lirică *V. Maximilian — N. Leonard.*

— 11 mai 1868 Adunarea generală pentru fondarea *Societății Filarmonica Română* din București.

— 12 mai 1937 Orchestra Filarmonicii din București, sub bagheta lui George Georgescu, a prezentat un concert de muzică engleză în primă audiție, printre alte piese *Planetele* de G. Holst, Variațiunile *Enigma* de Ed. Elgar ș.a.

— 13 mai 1908 Debutul cîntăreței Florica Cristoforeanu în opera *Lucia di Lammermoor* de G. Donizetti la Capodistria (Italia).

— 14 mai 1939 Orchestra simfonică din Philadelphia, sub bagheta lui George Enescu, a prezentat în primă audiție la New York, *Priveliști moldovenești* de M. Jora, *Acteon* de A. Alessandrescu, *La chef* de Dinu Lipatti și suita *De la Matei cetire* de I. N. Otescu.

— 15 mai 1927 Cu prilejul centenarului morții lui Beethoven, Filarmonica din București a susținut un concert extraordinar, sub conducerea lui Herman Scherchen.

— 16 mai 1924 Concert de muzică românească la Paris, dirijat de George Enescu, avînd în program lucrări de I. N. Otescu D. Cuclin, M. Jora.

— 17 mai 1928 Debutul ca dirijor de cor al compozitorului Gheorghe Danga în sala Ateneului Român din București, avînd în program cinci prime audiții din propria creație.
— 18 mai 1856 Vestitul flautist sibian Adolph Terschack a susținut primul său recital în Iași.
— 19 mai 1917 Pe scena Teatrului Național din București, compania lirică *Theater an der Wien*, sub direcția lui Leo Fall, a prezentat spectacolul *Floarea din Stambul* de Leo Fall.
— 20 mai 1956 Filarmonica „Banatul" din Timișoara, sub conducerea dirijoarei Florica Dimitriu, a prezentat în primă audiție *Concertul pentru pian și orchestră* de Alexandr Glazunov, solist fiind Alexandru Demetriad.
— 21 mai 1954 Orchestra Filarmonica Cehă din Praga a prezentat — în primă audiție — *Concertul pentru pian și orchestră* de Paul Constantinescu, solist fiind Valentin Gheorghiu, iar la pupitru George Georgescu.
— 22 mai 1933 Compozitorul George Enescu și-a susținut discursul de recepție la Academia Română din București.
— 23 mai 1926 Filarmonica din București, condusă de George Georgescu, a prezentat în primă audiție absolută poemul simfonic *Cornul* de Victor Gheorghiu.
— 24 mai 1935 Concertul festiv de sărbătorire a 25 de ani de activitate artistică a lui Grigoraș Dinicu de către Filarmonica din București, sub bagheta lui George Georgescu, soliști fiind Alexandru Theodorescu și Grigoraș Dinicu (J. S. Bach).
— 25 mai 1920 Spectacolul inaugural al Operei Române din Cluj-Napoca cu *Aida* de Giuseppe Verdi, sub conducerea dirijorului Jean Bobescu.
— 26 mai 1957 Pianista Monique Haas, acompaniată de Filarmonica din București, sub bagheta lui Mircea Basarab, a prezentat în primă audiție *Toccata pentru pian și orchestră* (versiunea II) de Marcel Mihalovici.
— 27 mai 1924 Debutul baritonului Petre Ștefănescu-Goangă în București, în cadrul unui recital de lieduri.
— 28 mai 1934 Concertul Filarmonicii din București la Belgrad, dirijor George Georgescu.
— 29 mai 1913 Compania lirică română *C. Grigoriu* a prezentat la Parcul Otetelișanu din București opereta *Augustin* de Leo Fall.
— 30 mai 1928 Premiera operei *Năpasta* de Sabin Drăgoi pe scena Operei Române din București.
— 31 mai 1934 Concertul Filarmonicii din București la Zagreb, sub bagheta dirijorului George Georgescu.

iunie

— 1 iunie 1901 : Fondarea Societății corale *Carmen* din București, de către compozitorul și dirijorul D. G. Kiriac.
— 2 iunie 1906 : Compania lirică română *Constantin Grigoriu* a reprezentat la Parcul Otetelișeanu din București opereta *Azilul fecioarelor* de Franz von Suppé.
— 3 iunie 1939 : George Enescu și-a deschis cursul de interpretare la Institutul instrumental din Paris.
— 4 iunie 1933 : În orașul Jupille (Belgia) a fost sărbătorit profesorul de vioară Martin Pierre-Joseph Marsick. Cu acest prilej, George Enescu a apărut în dublă calitate : pianist *(Sonata nr. 2* de G. Enescu, cu Jacques Thibaud) și violonist *(Concertul pentru trei viori și orchestră* de A. Vivaldi, cu J. Thibaud și K. Flesch).
— 5 iunie 1843 : Cîntăreața Henrietta Karl a susținut pe scena ieșeană un recital vocal, de largă audiență în sînul publicului și presei locale.
— 6 iunie 1926 : Compozitorul Mihail Andreescu-Skeletti a prezentat la Teatrul Lyric din București un recital din lucrări proprii.
— 7 iunie 1878 : În Grădina *Stavri* din București, tînărul dirijor George Ștephănescu a prezentat în primă audiție *Cîntecul gintei latine* de Filippo Marchetti, pe versuri de V. Alecsandri — laureat recent la concursul internațional de la Montpellier.
— 8 iunie 1937 : În fruntea Orchestrei *Colonne* din Paris, dirijorul George Enescu a prezentat în sala *Champs-Élisées* un program exclusiv de muzică românească contemporană din lucrările compozitorilor Sabin Drăgoi, Mihail Jora, Marcel Mihalovici, Dimitrie Cuclin și George Enescu.
— 9 iunie 1957 : Corul și orchestra Filarmonicii *George Enescu*, sub conducerea dirijorului D. D. Botez au interpretat în primă audiție *Acis și Galathea* de G. Fr. Händel.
— 10 iunie 1905 : Compania lirică română *Constantin Grigoriu* a reprezentat la Parcul Otetelișeanu din București, opereta *Cutreeră lumea* de Edmund Eysler.
— 11 iunie 1511 : Vestitul Eustatie Protopsaltul și-a încheiat la Mănăstirea Putna culegerea de heruvice, stihirarii, tropare etc., intitulată *Carte de cîntece.*
— 12 iunie 1957 : Premiera operetei *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino pe scena din Odessa, regia Nicușor Constantinescu, conducerea muzicală compozitorul.
— 13 iunie 1924 : Premiera absolută a operei *Făt-Frumos* de Hermann Klee la Opera Română din Cluj-Napoca.
— 14 iunie 1965 : Debutul internațional al corului *Madrigal* al Conservatorului *Ciprian Porumbescu* din București, sub conducerea lui Marin Constantin, la Leipzig.
— 15 iunie 1949 : Dirijorul Ionel Perlea a condus la Teatrul *Stoll* din Londra spectacolul *Don Pasquale* de G. Donizetti.
— 16 iunie 1817 : A fost deschisă în București, de către Petru Efesiul, Școala de cîntăreți de la Sf. Neculai Șelari.
— 17 iunie 1961 : Dirijorul Mircea Basarab, în fruntea corului și orchestrei Filarmonicii *George Enescu* din București, a prezentat în primă audiție oratoriul *Ioana pe rug* de Arthur Honegger.
— 18 iunie 1841 : Pe scena Operei din Timișoara s-a reprezentat în premieră *Fidelio* de Beethoven.
— 19 iunie 1913 : Premiera absolută a operetei *Amore in maschera* (Amorul mascat) de Ion Hartulary-Darclée la Torino.
— 20 iunie 1951 : Compozitorul Ion Dumitrescu a fost numit decan al Facultății teoretice la Conservatorul *Ciprian Porumbescu* din București.
— 21 iunie 1903 : Premiera operetei *Fetița dulce* de Heinrich Reinhardt pe scena Grădinii *Blanduzia* din București.
— 22 iunie 1915 : Trupa lirică condusă de Constantin Stănescu-Cerna a prezentat în premieră bucureșteană opera comică *Armurierul* de Albert Lortzing.
— 23 iunie 1904 : Debutul artistic al Companiei lirice române *Constantin Grigoriu* cu opereta *Prințesa de canari* la Grădina *Otetelișeanu* din București.
— 24 iunie 1933 : La *École normale de musique* din Paris, în cadrul unui concert de muzică românească, cîntăreții Pia Igy și Constantin Stroescu, pianistul Radu Mihail au susținut un micro-recital din lucrările compozitorului Stan Golestan.
— 25 iunie 1904 : A doua premieră a stagiunii inaugurale a Companiei lirice române *Constantin Gri-*

goriu la Grădina Otetelişeanu, cu opereta *Vînt de primăvară* de Joseph Strauss.

— 26 iunie 1947 : A murit în Bucureşti profesorul Petre Elinescu, creatorul şcolii româneşti de flaut.

— 27 iunie 1846 : A debutat la Timişoara cu mare succes soprana Cornelia Corbu-Höllösy, artistă română de nivel artistic internaţional din prima jumătate a sec. XIX, interpretînd rolul titular în opera *Linda de Chamounix* de Donizetti (premiera absolută în 1842).

— 28 iunie 1952 : Dirijorul George Georgescu a prezentat în primă audiţie absolută cantata-oratoriu *Bistriţa* de Lucian Teodosiu, la pupitrul Filarmonicii *George Enescu*.

— 29 iunie 1916 : Opereta *Voievodul ţiganilor* de Johann Strauss a răsunat la Constanţa în interpretarea Companiei lirice române *Constantin Grigoriu*.

— 30 iunie 1957 : Pe scena Teatrului de vară *23 August* din Bucureşti, a avut loc concertul Orchestrei de jazz a Radiodifuziunii din Leipzig, sub conducerea dirijorului Kurt Henkels.

Eugen VICOS

P. S. În Calendarul muzical *al lunii aprilie 1979, la recitalul fraţilor Burada, se va citi 25 aprilie 1854, în loc de 25 aprilie 1926.*

filatelie muzicală

Printre mărcile emise de Poşta Română sînt cîteva pe care este reprodus chipul marelui umanist român Dimitrie Cantemir (1673—1723), „principe de nemuritoare amintire", cum frumos îl prezintă Alexius Horányi în enciclopedia sa Memoria hungarorum et provincialium... *(Viena, Impensis Antonii Loewii, 1775—1777, vol. I—III, pag. 277—287). Despre opera literară şi ştiinţifică a lui Dimitrie Cantemir s-au scris multe lucrări cu caracter exegetic cunoscute publicului larg, care au scos în evidenţă contribuţia sa la dezvoltarea literaturii şi ştiinţei universale. În schimb, lucrările de analiză a operei şi activităţii sale muzicale sînt mai puţin accesibile cititorilor noştri. Şi pentru că nu toţi filateliştii cunosc faptul că personalitatea de muzician a lui Dimitrie Cantemir îmbracă forme diverse, este cazul să precizăm aici că Domnitorul Moldovei, în afară de faptul că a scris numeroase lucrări de literatură şi ştiinţă — ce i-au atras admiraţia, preţuirea şi recunoaşterea universală, devenind membru al Academiei din Berlin — a întrunit şi calităţi de compozitor, interpret, culegător de melodii şi teoretician (primul teoretician) al muzicii clasice turceşti, al cărui nume este invocat de toţi muzicienii care se referă la istoria acestei culturi muzicale. După cum ne este cunoscut, în istoriografia muzicală universală numele lui Dimitrie Cantemir, ca muzician, a fost menţionat în cărţi şi lexicoane încă din anii 1751 (Ch. Foton, C. G. Jöcher), 1775 (A. Horányi, în lucrarea menţionată mai sus) etc., toţi aceştia culegîndu-şi datele din* Istoria Imperiului Otoman *a lui D. Cantemir, apărută pe rînd, în traducere, în limbile engleză (1734—1735), franceză, germană. Abatele Toderini, cercetînd muzica turcă la Constantinopole în anii 1781—1786, atunci cînd se referă la caracteristicile acesteia, îl citează şi el pe Cantemir. În secolul XIX, în diverse lexicoane şi lucrări de specialitate, apare de asemenea numele lui Dimitrie Cantemir ca teoretician. Dar cel care „a deschis seria studiilor despre Cantemir muzicianul", printr-un articol apărut în 1907 la Paris, în „Revue musicale", a fost muzicologul turc Rauf Yekta. Pornind de la acesta şi de la studiile publicate ulterior de muzicologul turc, Teodor T. Burada este primul român care întreprinde cercetări serioase şi aprofundate în această direcţie, publicînd în Analele Academiei Române, în 1911, studiul său : „Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, Domnitorul Moldovei". După T. T. Burada, alţi muzicieni şi oameni de cultură români îşi îndreaptă cercetările spre descoperirea — cu rezultate dintre cele mai surprinzătoare — a noi aspecte privind activitatea şi opera muzicală a lui Cantemir : George Breazul, Mihail Gr. Poslușnicu, Gheorghe Ciobanu, Viorel Cosma, Octavian Lazăr Cosma, Petre Brâncuşi, Zeno Vancea etc. În anul 1973 — cu prilejul sărbătoririi a 300 de ani de la naşterea Domnitorului român — cercetătoarea Elena Popescu-Judetz a tradus în limba română şi a tipărit la Editura muzicală (Bucureşti, 1973) celebrul tratat muzical al lui Dimitrie Cantemir intitulat : „Cartea ştiinţei muzicii după felul literelor", format din două mari părţi : „Tratatul teoretic" (partea I) şi „Culegerea de melodii instrumentale, notate cu semne alfabetice" (partea II), transcrise în notaţie lineară — în cuprinsul căreia figurează peste 45 de melodii compuse de Dimitrie Cantemir, din care 16 piese au înscris în titlu numele autorului. (Pentru o cercetare mai atentă a operei muzicale a lui Dumitraşco Beizade, cum îl numeşte Ioan Neculce în cronica sa, recomandăm tuturor filateliştilor care colecţionează mărci cu tema „muzica în filatelie" să consulte această lucrare, în care vor găsi date interesante, precum şi o bibliografie tematică).*

Prima marcă emisă de Poşta Română pe care este reprodus bustul lui Dimitrie Cantemir a apărut în seria „Voievozii" (1938, 8 iunie), trecută în „Catalogul mărcilor poştale româneşti (1974)" la nr. 640 (25 + 25 B, culoare neagră). Desenul aparţine lui D. Ştiubei şi R. Bordenache, care au luat ca model cunoscuta gravură în care Domnitorul Cantemir apare în anii de maturitate, reprodusă, după cum precizează Viorel Cosma, în ediţia engleză din 1734 a „Istoriei Imperiului Otoman". Marca a fost tipărită pe hîrtie cu filigran, dantelată (100 000 de serii) şi nedantelată (200 de serii), heliogravată.

În anul 1946 (20 octombrie), Poşta Română a emis o serie de cinci valori şi o coliţă intitulată ARLUS (II), în cuprinsul căreia apare bustul lui Dimitrie Cantemir pe o marcă de 80 lei (culoare brună), inserată în Catalog la nr. 1055 şi semnificînd „legături tradiţionale U.R.S.S. — România". O. Adler a folosit în desenul său gravura din 1734, iar marca a fost tipărită, după principiul heliogravurii, pe hîrtie gri, dantelată (tiraj 300 000 de serii).

Figura lui Dimitrie Cantemir apare din nou pe o marcă poştală în anul 1955 (5 septembrie), în seria intitulată „Scriitori români (Precursorii literaturii române)", formată din cinci valori, alături de Mitropolitul Dosoftei, stolnicul Constantin Cantacuzino, Ienăchiţă Văcărescu şi Anton Pann. În „Catalogul mărcilor poştale româneşti (1974)", marca pe care este reprodus capul lui Dimitrie Cantemir apare înregistrată la nr. 1599 (55 B, culoare cenuşie), desenul fiind executat de O. Adler, care preia ca model aceeaşi gravură din 1734. Marca a fost tipărită pe hîrtie albă cu filigran, heliogravată, într-un tiraj de un milion de serii.

După cum se poate observa, capul, în medalion, este înconjurat de inscripţia numelui scriitorului şi de anii naşterii şi morţii.

În anul 1973 (25 iunie), cu prilejul aniversării a 300 de ani de la naştere, Dimitrie Cantemir apare pe o marcă emisă cu caracter aniversativ (tiraj trei milioane serii), fiind trecută în Catalogul din 1974 la nr. 3232 (1,75 L, policromie). Desenul — iarăşi gravura din 1734 — este executat de I. Dumitrana, marca fiind tipărită la ofset, pe hîrtie cromo.

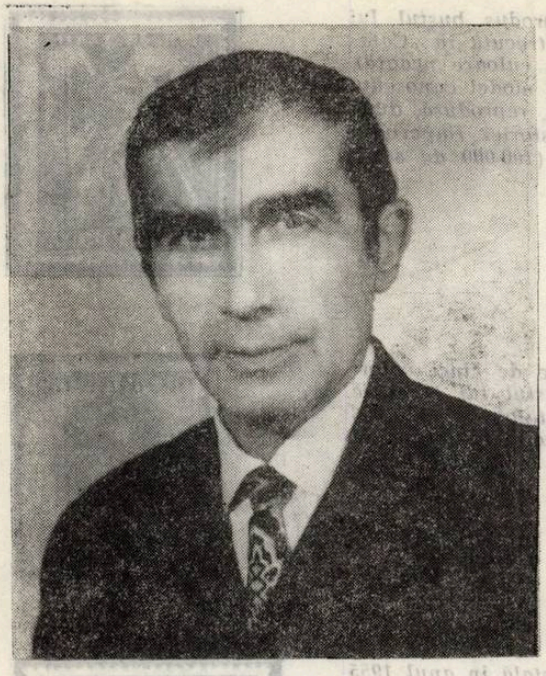
Cu acelaşi prilej, Poşta Română a emis şi o coliţă, imprimată la ofset, pe hîrtie cromo, dantelată şi gumată (tiraj 200 000 de serii), numerotată, trecută în Catalogul din 1974 la nr. 3233 (6 L, policromie), cu acelaşi desen figurativ (avînd particularităţi grafice de scriere).

O ilustrată maximă, avînd ca temă aniversarea lui Dimitrie Cantemir, a fost emisă în acelaşi an 1973 (vezi „Lista de preţuri" din ianuarie 1877, nr. 1006). Tot cu acelaşi prilej, a fost emis şi un „plic prima zi" (First Day Cover), apoi întreguri poştale (plicuri, cărţi poştale etc.), toate venind în întîmpinarea aceleiaşi aniversări. De asemenea, o ştampilă specială a fost aplicată pe maxime, pe plicuri etc. Este locul aici să precizăm că în anul 1973, poşta din U.R.S.S. a emis şi ea o marcă cu caracter aniversativ, avîndu-l reprezentat în imagine portretistică pe Dimitrie Cantemir. Toate acestea trebuie să facă parte din colecţia celor care şi-au îndreptat atenţia către tema „muzica în filatelie".

În viitor, ar fi de dorit ca Dimitrie Cantemir să constituie tema unei serii de cel puţin patru mărci poştale care să aibă ca subiect muzica, cu un conţinut mai variat: există încă un portret al lui Cantemir din anii lui de tinereţe, atribuit lui Jean-Baptiste van Mour, pictat la Istanbul după anul 1700; se cunoaşte o gravură în care este reprezentat palatul lui Cantemir din Constantinopol (a apărut şi o fotografie mai recentă în care se disting ruinele acestui palat); manuscrisul original al tratatului „Cartea ştiinţei muzicii..." şi al „Melodiilor lui Dimitrie Cantemir" ar putea fi reproduse în facsimil pe mărcile care s-ar încadra perfect într-o serie splendidă şi de interes mondial, care ar populariza şi imortaliza şi activitatea artistică a acestui strălucit şi preţuit muzician, ce a lăsat omenirii valoroase însemnări privind trecutul ei de artă şi cultură.

Titus MOISESCU

Ştefan Mangolanu



Ştefan Mangoianu s-a născut în anul 1922 la Constanţa, şi, după ce a urmat cîţiva ani cursurile Facultăţii de Arhitectură, s-a înscris la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, pe care l-a absolvit strălucit.

Compozitor şi pianist, iar în ultima parte a vieţii şi profesor de pian, Ştefan Mangoianu a desfăşurat în anii debutului său o intensă activitate de compozitor pentru cei mai cunoscuţi coregrafi din acea epocă, aducîndu-şi astfel o valoroasă contribuţie la afirmarea şcolii de dans româneşti. Activitatea de corepetitor se împletea cu cea de creator şi o serie de compoziţii ale sale — scrise pentru diferite momente coregrafice sau studii euritmice — s-a cristalizat mai tîrziu în valoroase lucrări pentru pian. Plasticitatea ideilor muzicale, excepţionala viaţă ritmică a compoziţiilor lui Mangoianu, dar mai ales originalitatea coloristică şi expresivitatea lor erau stimulatoare pentru toţi maeştrii de balet şi dansatori care au colaborat cu el.

Mai tîrziu, frămîntat să-şi asimileze cît mai multe cunoştinţe despre arta sunetelor, Ştefan Mangoianu a investigat profund folclorul nostru, a studiat cu perseverenţă şi mare exigenţă fenomenul componistic contemporan, dîndu-ne unele pertinente analize, care demonstrează profunzimea şi seriozitatea gîndirii sale muzicale.

Spiritul să delicat închidea o viaţă lăuntrică ardentă, în care pulsau ritmuri vertiginoase, culori şi sonorităţi sclipitoare, un mod de a vedea şi reflecta lumea în chip original.

E greu să te detaşezi de o anumită subiectivitate — de vechi prieten şi coleg — să poţi vedea în lumina neiertătoare a obiectivităţii tot ce a creat Ştefan Mangoianu. Pentru noi, cei care l-am stimat, iubit şi admirat el a fost mai întîi pianistul fantast, care ne-a încîntat tinereţea cu cascade de sunete, cu polirtmii ameţitoare, cu jerbe sonore policrome, cu o sensibilitate muzicală plină de farmec, fremătătoare. Ne gîndeam că el vine din Dobrogea sa natală, din acel pămînt nisipos şi bîntuit de vînturile mării, unde vestigiile istoriei se întîlnesc la fiecare pas şi ne imaginam chiar că el aude — poate — cavalcadele vechilor strămoşi, bacanalele lor dezlănţuite, în răstimpul dintre bătălii.

Bacanala, Buciumata, Muiereasca, Burlesca, Jocul din Oaş sînt piese pentru pian de o rară fantezie şi inspiraţie, de o deosebită pregnanţă a sugestiei. Ele rămîn în muzica românească pagini antologice, iar timpul le va confirma, fără nici o îndoială, marea lor valoare.

Cantata *Casa* pe versurile poetului Ştefan Iureş e o piesă vocal-simfonică originală şi pune în lumină o gîndire muzicală mai austeră, o voinţă de a construi sonor riguros, îmbinînd luciditatea detalierii cu marile elanuri, proprii muzicalităţii lui Mangoianu.

Liedurile sale sînt de o nobilă frumuseţe şi în fiecare se află închisă o idee simbolică valoroasă, dovadă a migalei de orfevru cu care îşi finisa lucrările.

Opera sa numără de asemenea şi multe muzici destinate teatrului şi filmului, ce trebuie cercetate cu dăruire şi atenţie de muzicologii noştri, pentru că se vor găsi acolo, cu siguranţă, calităţile de muzician autentic şi original ale lui Ştefan Mangoianu.

În această primăvară a anului 1979, cînd — după o iarnă lungă şi cenuşie — natura a început, timid, marea ei regenerare, Ştefan Mangoianu a refuzat să ne mai stea alături, lăsîndu-ne muţi, închişi în marea noastră durere.

Cavalcadele şi bacanelele lui vor răscoli mereu amintirea noastră.

Theodor GRIGORIU

Richard Oschanitzky

De Richard Oschanitzky — cel care a fost — auzisem încă din adolescență, deși pe atunci nu bănuiam că între noi era o diferență de vîrstă nu mai mare de patru ani... Se vorbea despre el, printre instrumentiști, ca despre un mit viu — orchestrator care putea să realizeze 10 partituri într-o noapte sau să dicteze instantaneu, direct transpuse pe instrumente, notele unui acord final la o piesă (a altui orchestrator) pe care nici nu o auzise — și se pare că a și făcut acest lucru, odată, intrînd întîmplător într-un studio de înregistrări ! Mai auzisem anterior că, talent precoce, încă elev fiind, „Ricci" fusese adus la maestrul Ion Ghiga, profesorul de citire de partituri, pe care îl uimise descifrînd fără efort, *à prima vista*, o complicată fugă de Mozart. Ne-am cunoscut personal de abia la finele anilor '60, la Festivalul de jazz de la Ploiești, unde mi-a cîntat o noapte întreagă la pian — în cadrul unui *jam-session* — multe dintre lucrările sale pe care le admirasem în repetate rînduri înainte, înregistrate pe discuri și benzi de magnetofon. Îmi amintesc cît de surprins a fost cînd i-am reprodus identic, pe claviatură, unul dintre reușitele sale solo-uri de pe discul nr. 2 al „Seriei Jazz" — Electrecord. Din prima clipă în care am făcut cunoștință, între noi s-a stabilit o serioasă prietenie ; ne legau preocupări și pasiuni comune, între ele — genul bossa-nova și jazz-ul, cărora le dedicam, și unul și celălalt, multe dintre orele noastre zilnice. Ricci mă fascina nu numai prin plurivalența preocupărilor sale muzicale ci și prin profunzimea și profesionalismul ce îl dovedea deopotrivă în abordarea paralelă a domeniului interpretării (era un foarte bun pianist, organist, vibrafonist dar și dirijor) ; al orchestrației, al compoziției — fiind poate singurul muzician român care stăpînea genurile muzicii ușoare, jazz-ului, muzicii de fanfară, corale, — pînă la încrengăturile marii muzici, simfonice, vocal-simfonice și concertante, camerale — toate aceste compartimente de referință aflîndu-și o organică întrepătrundere în contextul muzicii de film, capitol în care Oschanitzky rămîne un unicat în peisajul nostru muzical, realizările sale în această privință fiind realmente impresionante.

În anii 1970—71, la insistențele mele, cele nouă piese ale sale de „free-jazz" *(Neurasia, Cearta, Procesiune, Blue Brasil, Și totuși, Enchaînée, T 8, Entorsă, Always Down)* — lucrări de o îndrăzneală și un inedit, în limbaj și ethos, cu totul remarcabile pentru acea vreme — au fost înregistrate la Radio, cu cîțiva dintre cei mai buni instrumentiști ai noștri (Johnny Răducanu, Dan Mîndrilă, Ștefan Berindei, Eugen Gondi și desigur compozitorul la pian), în regia muzicală a lui Valeriu Popescu. Le-am recomandat întotdeauna drept cele mai reprezentative creații ale jazz-ului românesc, valoarea lor de excepție fiind confirmată o dată în plus, în vara anului 1978, cînd, la Sibiu, cu prilejul „Zilelor muzicii de jazz", audierea lor de către membrii unor big band-uri de peste ocean a suscitat un interes cu totul aparte.

„Ricci" fascina nu numai ca muzician ci și ca om de vastă cultură în cele mai diverse domenii (iubea constant artele plastice și cea de a șaptea artă, îl interesa cultura vechilor civilizații), cunoscător a opt limbi pe care le vorbea curent, interlocutor de o vie inteligență și comunicativitate. Cu toate că activitatea sa cotidiană unea adesea ziua cu noaptea și noaptea cu ziua, fără un ritm logic de lucru, cu toate că solicitările cărora trebuia să le facă față însemnau o necruțătoare succesiune de eforturi epuizante, de generoasă dăruire, eforturi pe care perioadele de relaxare la Clăbucet ori acasă la părinți, la Timișoara, nu reușeau să le compenseze —, în schimb lucrările sale, oricărui gen ar fi aparținut ele, erau dominate de un olimpian spirit de echilibru ; poseda ca puțini alții meșteșugul scriiturii orchestrale dar greșeau cei ce îl considerau doar un foarte bun aranjor ; Oschanitzky a fost un autentic compozitor, inspirat și în egală măsură înzestrat cu arta travaliului componistic. Insistînd asupra disponibilităților sale de muzician — pe cît reușesc eu să le definesc în cîteva cuvinte — voi vorbi despre reala *eficiență sonoră* a lucrărilor ori prelucrărilor sale : nici un sunet de prisos, nimic redundant în partiturile sale ; despre *forța de a sintetiza* într-un unic produs artistic de originalitate incontestabilă, sugestii provenind din cele mai diverse compartimente ale artei sunetelor ; despre gustul pentru pregnanță și sugestivitate a imaginilor sonore ; despre *capacitatea de a intui* ansamblul, întregul arhitectonic concomitent cu minuția șlefuirii detaliului — și în această ordine de idei, de precizat că profesionalismul orchestratorului mergea pînă la cunoașterea posibilităților fiecărui instrumentist în parte și la adecvarea scriiturii respective la aceste posibilități...

Tot de la începutul anilor '70 — aceasta constituind perioada cea mai prolifică a activității sale — datează realizarea și înregistrarea admirabilei suite *Barlovento* pe versuri de Nicolas Guillen, a pretențioasei lucrări cu caracter omagial *Ochii*, subintitulată *În memoriam Țuculescu*, ca și imprimarea pe bandă de magnetofon, în Republica Democrată Germană, a amplelor opus-uri de jazz simfonic *Dublu concert pentru pian, saxofon-tenor, orchestră simfonică și big band* (Richard Oschanitzky — pian, Dan Mîndrilă — saxofon-tenor, Orchestra „Gewandhaus" și big band-ul Günther Gollasch, reunite sub bagheta lui Adolf Fritz Guhl) și *Variationen '71* (cu compozitorul la pian și, în aceeași componență, un ansamblu simfonic și o orchestră de jazz dirijate de Günter Blumhagen). În toate creațiile sale, de la miniaturi de jazz ca *Legendă* și *Rustica*, la desfășurările pe suprafețe sonore de anvergură precum cele citate mai sus, subtilele vibrații ale ethos-ului românesc și-au aflat măiestrite transfigurări.

...Cînd mi-am învins sfiala și i-am cîntat cîteva dintre bossa-novele mele, pe care le-a apreciat descoperind în mine nu doar un redactor de radio și un iubitor de jazz, „Ricci" a crezut de datoria lui să-mi arate compozițiile sale mai puțin cunoscute — în special creația sa pentru film, ce include sute și mii de pagini minunate, de adevărată muzică ; în multe după-amieze continuate în nopți, am ascultat în

casa din strada Popa Nan nr. 30, unde locuia în Bucureşti, benzile de magnetofon numerotate cu grijă, ale coloanelor sonore realizate de el pentru peste 40 de filme, de lung şi scurt metraj, fie turnate la Buftea (între care *Cantemir, Gioconda fără suris, Paraşutiştii, Atunci i-am condamnat pe toţi la moarte, Proprietarii, Ciprian Porumbescu* ale regizorilor Malvina Urşianu, Dinu Cocea, Sergiu Nicolaescu Şerban Creangă şi mai ales Gheorghe Vitanidis) şi la Televiziune (remarcabilă muzica pentru *Comedia gamelor* realizată, în colaborare cu Televiziunea Belgiană, de un alt mare dispărut — regizorul Alexandru Bocăneţ). În camera de lucru — precum şi depozitate în podul casei sale — se mai aflau zeci de lucrări inedite ori schiţe care nu au mai fost niciciînd finisate... Cunoscînd parte dintre ele, urmărind explicaţiile amănunţite ale compozitorului, am constatat nu fără surprindere că faţetele personalităţii lui Oschanitzky sînt mult mai diverse decît cele îndeobşte ştiute, că autorul unor melodii de muzică uşoară, al unor piese de jazz şi al argumentelor sonor-muzicale pentru pelicule cinematografice alternează cu dezinvoltură şi aplomb tehnici de compoziţie dintre cele mai diferite, de la polifonia barocă la postwagnerism, atonalism şi serialism, că a aplicat nu fără succes aceste tehnici în opus-uri care merită notorietatea execuţiei în sala de concert şi a înregistrărilor pe benzi şi discuri.

În ultimii ani, spre regretul meu, aglomerarea activităţilor cotidiene — în ceea ce mă privea pe mine, iar în ceea ce îl privea pe el — prelungite rămîneri la Timişoara, alături de familie, au făcut ca întîlnirile noastre să devină sporadice. M-am bucurat să-i revăd numele pe afişul ce anunţa viitoarea premieră a filmului *Clipa*, dar nu bănuiam că voi urmări acest „cîntec de lebădă" într-o dispoziţie sufletească atît de dureroasă... Existenţa lui Richard Oschanitzky a fost o torţă alimentată prea intens de o mistuitoare combustie interioară.

Şi a venit acel neaşteptat 4 aprilie 1979, care — într-un sens — a însemnat pentru mine şi alţi colegi ai săi de profesie, un al doilea Martie... Mi-au rămas de la „Ricci" trei admirabile orchestrări conferite unor compoziţii de jazz ale mele şi un noian de amintiri pe care nu le voi putea şterge vreodată de pe retina memoriei.

Florian LUNGU

Rodica Şutzu

Am cunoscut-o pe Rodica Şutzu din perioada cînd era pianistă-solistă la Radiodifuziunea română, în anii imediat următori celui de-al doilea război mondial. O sinceră prietenie s-a legat între noi, cînd am devenit colegi la Liceul de muzică *George Enescu* din Bucureşti, unde nu de puţine ori mi-a făcut cinstea să-mi cînte „în primă audiţie absolută" lucrările pe care nici nu le aşternuse integral pe hîrtia cu portative.

Era de o modestie cuceritoare, de o nobleţe sufletească pilduitoare, dar mai ales de o sinceritate, cum arareori am întîlnit în breasla noastră. Se jena parcă să-mi mărturisească că a mai scris o piesă nouă. Era de o autoexigenţă singulară, care cred că a determinat-o să arunce multe compoziţii în foc, deşi paginile muzicale ale Rodicăi Şutzu nu meritau această soartă.

Experienţa pianistică a îndreptat-o mai ales asupra genului instrumental cameral, unde ne-a dăruit o serie de miniaturi de vădită originalitate. Delicateţea spirituală a revărsat-o mai ales în piese de tipul nocturnei, pavanei, preludiului şi a muzicii pentru copii. Rodica Şutzu a dispus de o capacitate creatoare remarcabilă pentru genul muzical dedicat celor mici. Firea ei caldă, gingăşia umană ce o caracteriza, a ilustrat-o admirabil prin creaţia destinată teatrului de păpuşi.

Născută la 15 aprilie 1913 în Iaşi, Rodica Şutzu a păstrat pînă în ultima clipă nu numai accentul vorbirii neaoş moldoveneşti, ci şi temperamentul cald şi modestia proprie strămoşilor. Studiile la Conservatorului din Iaşi cu Aspasia Burada, Sofia Teodoreanu şi Gavriil Galinescu, dar mai ales aleasa educaţie artistică însuşită de la maeştrii Alfred Cortot, Lazare Lévy şi Nadia Boulanger la Paris, au stimulat-o pe tînăra muziciană să abordeze — paralel cu pianul — şi compoziţia. A scris puţin, însă totul reflectă un autentic talent pe care cu adevărat muzica românească îl regretă astăzi pentru timpuria dispariţie.

Despre pianista Rodica Şutzu se poate susţine că a însemnat în perioada dintre cele două războaie mondiale garanţia probităţii profesionale în arta interpretativă românească. Concertele sale la Radio-Bucureşti, mai ales din creaţia franceză, au însemnat veritabile revelaţii ale unor pagini muzicale inedite, prin tălmăcirea personală a acestei înzestrate artiste.

Fiică a Iaşilor, Rodica Şutzu nu a uitat pe Eminescu şi Otilia Cazimir, ale căror versuri le-a transpus în numeroase lieduri de certă efuziune lirică. Aci a reuşit să topească o lume a amintirilor, aci s-a regăsit pe sine, aci a evocat atmosfera ce i-a legănat toată viaţa. Deşi poposise în Bucureşti din 1937, totuşi Rodica Şutzu continua să trăiască din farmecul anilor de tinereţe petrecuţi în Capitala Moldovei.

Ne despărţim de o muziciană care simţea arta pînă în vîrful degetelor, de o pianistă proverbială prin dăruire şi competenţă profesională. Preţuită sincer de colegi, Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor regretă pierderea unuia din oamenii cei mai modeşti şi valoroşi. Rodica Şutzu ne-a părăsit prea devreme, în această primăvară, cînd glasurile copiilor pe care i-a înseninat cu muzica ei ar fi avut mai multă nevoie de îndemnurile sale sonore. Fie ca cenuşa trupului ei, bătută de vînt, să ajungă pe plaiurile natale, spre a vesti tuturor reîntoarcerea definitivă a Rodicăi în peisajul spiritual al lui Alecsandri şi Eminescu, al Moldovei lui Enescu.

Viorel COSMA

VIAȚA MUZICALĂ

Medalioane aniversare: Tudor Ciortea—Mansi Barberis

Distins compozitor și profesor, Tudor Ciortea se poate mîndri, la ora aceasta, cu excelente realizări în aproape toate genurile, precum și cu cîțiva discipoli, ei, la rîndul lor, apreciați compozitori și profesori. Filarmonica „George Enescu" a omagiat, într-un concert cameral, aceste frumoase rezultate de creație, care parcă sporesc și întăresc adevărul cuprins în afirmația „minunea muzicii e simplă". Prima piesă din program a fost *Sonatina pentru pian*, interpretată de Petre Grossman. Muzica folclorică a popularei lucrări este învăluită în armonii calde, atingînd zone expresive în care parcă se șterge conturul tematic propriu-zis, revenind apoi la robuste dansuri, în caracter scherzando. „Folosesc cu precădere ambianța modală susținută de o ritmică variată" — declara Tudor Ciortea cu cîțiva ani în urmă și găsesc în aceste cuvinte o largă deschidere a posibilităților de creație, permanent controlate și atrăgătoare. Au urmat apoi, parcă în completarea unei alte declarații a compozitorului privind convingerea sa că este și rămîne un melodist, două lieduri excelent tălmăcite de către Gheorghe Crăsnaru. Accentele dramatice, obsesive ale muzicii sau veritabilul picturalism sonor denotau marea bogăție sufletească a autorului, exprimată sincer și cu meșteșug. Soprana Emilia Petrescu a interpretat apoi cîteva cîntece ale autorului, care sînt extrem de cunoscute : *Stelele-n cer* și *La steaua*, pe versuri de Mihai Eminescu și *Improvizație*, pe versuri de Li-Tai-Pe. Am observat, la această reascultare a muzicii, un filon madrigalesc, alcătuit cu esențe folclorice. Cu alte cuvinte, „tematica proprie" pe care Tudor Ciortea afirmă că și-a alcătuit-o, este construită, după părerea mea, cu elemente ale muzicii prebaroce, precum și cu alfabetul de creație al muzicii noastre populare. Înaltul meșteșug al reuniunilor pe acest făgaș sînt convins că alătură realizările maestrului celebrelor modele lirice eminesciene, care le-au inspirat. Apreciatul compozitor s-a dedicat, din cînd în cînd, preocupării de creație destinată instrumentelor soliste. Aurelian Octav Popa și Vladimir Mendelsohn au interpretat, în seara concertului, două dintre aceste partituri. Melodice, uneori polifonice, sonatele sale pentru instrumente solo „spun" lucruri interesante, atît din punctul de vedere al fanteziei creatoare cît și din cel al virtuozității instrumentale. O pasiune constantă a lui Tudor Ciortea a fost muzica de cameră, cu personaje culese fie din popor, fie imaginate. *Canzone villanesca*, pentru două viole și pian, la care și-au adus contribuția interpretativă Vladimir Mendelsohn, Sanda Dutulescu și Petre Grossman, în încheierea primei părți a concertului omagial, ilustra tocmai acest lucru. Ascultam parcă trubaduri ca interpreți ai vechilor piese cu subtitlul „da suonare", nu într-o manieră muzeistică ci perfect acceptabilă ca scrisă în zilele noastre. Aici se află, după părerea mea, secretul marelui meșteșug pe care-l posedă venerabilul maestru — capabil să se exprime cu multă tinerețe și modernitate.

Partea a doua a concertului a fost dedicată creației de cameră și vocale a compozitoarei Mansi Barberis, de asemenea distinsă profesoară, creatoare și animatoare de viață muzicală. Romantismul discret sau manifest din lucrările sale este croit cu un spirit baladesc, cantabil, făcînd loc frecvent intonațiilor tipice colindelor noastre sau sonorităților din operele veriste italiene. Pentru întreaga gamă de creație a autoarei este valabilă recunoașterea unei virtuozități frumoase, atrăgătoare, dovedind, în lucrările mai recente, că Mansi Barberis se află în posesia tinereții fără bătrînețe. În programul concertului, ariile din operele autoarei au fost cîntate, cu multă participare și duioșie, de către Victoria Bezetti, Nicolae Florei, George Lambrache, Iulia Buciuceanu și Mireille Constantinescu, iar lucrările de cameră au fost interpretate de Cvartetul „Philharmonia", pianista Ogneanca Lefterescu, violonistul Petre Lefterescu și pianistul Iosif Ioan Prunner. La frumoasele reușite ale cîntăreților și-au adus aportul funcțional pianiștii Viorica Cojocaru și Florin Rădulescu.

Convorbire cu dirijorul Remus Tzincoca

Prezență excelentă, la pupitrul Orchestrei Filarmonicii „George Enescu", la Opera Română din București și în fruntea Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii , dirijorul Remus Tzincoca a constituit o revelație pentru iubitorii muzicii din țara noastră.

— Am dori să știm, pentru început, ce loc ocupă, în cadrul activității dumneavoastră, turneul de la București ?

— Activitatea mea de consilier în Ministerul Culturii din Québec (Canada) nu-mi permite lungi și repetate deplasări peste hotare. Totuși, iată că într-un timp relativ scurt am revenit de două ori în țară, conducînd Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii, Orchestra Filarmonicii „G. Enescu" și, pe scena Operei Române din București, spectacolul cu

opera *Walkiria* de Wagner. Turneul din București este un fapt izolat, el nu se înscrie într-o listă bogată de concerte și a fost efectuat în mod special.

— Cu mulți ani în urmă ați studiat sau, mai bine zis, ați început să studiați muzica la Iași. Ce amintiri vă leagă de acei ani și care au fost relațiile dvs. cu muzicienii români care activau pe atunci la Iași?

— Am avut la Iași, ca profesori, pe Alexandru Zirra și Constantin Georgescu, pentru a-mi înlesni pătrunderea în tainele armoniei, contrapunctului și compoziției, alături de Antonin Ciolan, care m-a învățat meseria de dirijor, între anii 1933—1938. Ulterior, am urmat cursurile Conservatorului din Paris, la clasa de dirijat a lui Louis Fourestier, beneficiind de îndrumarea fraților Jean și Noël Galon, în domeniul armoniei și contrapunctului. Totuși, îndoctrinarea cea mai completă, în domeniul dirijatului și al educației generale muzicale, am avut-o însă, în acea perioadă, de la maestrul George Enescu, pe lîngă care am avut norocul să activez mai mulți ani. Debutul meu dirijoral propriu-zis l-a constituit concertul ce l-am dat în anul 1948, la pupitrul Orchestrei Colonne din Paris, în care George Enescu a interpretat *Concertul în la minor* de Bach. În acea seară am împărțit bagheta cu maestrul George Enescu care și-a prezentat *Suita a II-a*.

— Vă rog să ne oferiți cîteva informații privind legăturile dvs. cu George Enescu.

— Între anii 1947—1950 am fost ucenicul său, în sensul adevărat al cuvîntului. De atunci datează marea pasiune pe care o am față de lucrări de Beethoven și Wagner, pe care George Enescu le prețuia în mod special și pe care eu le programez permanent în concertele mele. Recunosc că putința de a programa aceste lucrări și de a le prezenta într-un anume fel o datorez maestrului, legăturilor profesionale strînse pe care le-am avut cu domnia sa. În preajma unui personaj ca el este greu să precizezi cînd ai învățat, fiindcă învățam tot timpul, asemeni lui David pe lîngă celebrul Hans Sachs. Călătoria cu trenul, bunăoară, alături de George Enescu, era un bun prilej pentru lecții de muzică și de viață. Recunosc de asemenea că numai legătura strînsă cu maestrul m-a făcut capabil să înțeleg complexitatea muzicii pe care a scris-o, rafinamentul ei polifonic etc.

— Vă rog să precizați, în continuare, ce calități credeți că sînt absolut indispensabile unui bun dirijor?

— Doresc să mă refer, în răspunsul meu la această întrebare, doar la experiența personală. Mă consider elevul maeștrilor Antonin Ciolan și George Enescu. În ceea ce privește însușirea repertoriului de muzică franceză, datorez foarte mult maestrului Louis Fourestier. În domeniul operei, colaborarea mei cu Egizio Massini, George Enescu și mai ales cu Ionel Perlea a contribuit cert la însușirea anumitor reflexe. Cu Ionel Perlea m-am aflat în relații de strînsă amiciție, la New-York, aproape 6 ani, lucrînd împreună, de unde a rezultat după părerea mea, buna stăpînire a operelor wagneriene. Cu Ionel Perlea pot spune chiar că am fost prieten și, repet, operele wagneriene pe care le am în repertoriu, de la *Olandezul zburător* la *Parsifal*, ni le-am însușit împreună. În ceea ce privește calitățile unui dirijor, pot să vă spun că socot necesară existența unei baze, a unei vocații. Brațul șefului de orchestră trebuie să aibă tușeul pianistului, vibratoul violonistului și cîteva calități ce nu pot fi spuse, nu pot fi definite. Apoi, orice dirijor trebuie să aibă capacitatea de a imprima precizia și elanul ansamblului necesare lucrărilor pe care le face. Aceste direcții trebuie puse de acord cu un spirit lucid, care în nici un caz nu poate lipsi.

— Am înțeles, din scurta dvs. biografie pe care am citit-o, că ați activat și activați și ca organizator al vieții culturale.

— Da. Între anii 1958—1977 am fost profesor de dirijat la Conservatorul din Québec și pot spune că m-am ocupat intens cu organizarea acelei școli, aflate la început de drum pedagogic. Mai înainte de aceasta, după perioada petrecută la New York alături de Ionel Perlea, am realizat cîteva ediții succesive ale Festivalului de vară de la Newport (Rhode Island), unde am programat cîteva formații simfonice celebre și soliști de mare reputație. În anul 1954, pe scena festivalului s-a prezentat Madeleine Lipatti, ca interpretă a *Concertino*-ului de Dinu Lipatti. Am uitat să vă spun că Dinu Lipatti a fost un alt prieten al meu, pe care l-am cunoscut la Paris, în timpul studiilor la Conservator și cu care am întreținut o vie legătură. Programasem, în anul 1950 — anul morții sale, să cîntăm împreună, la Societatea Lamoureux, *Concertul* de Schumann. La Geneva ne-am întîlnit de mai multe ori, iar în concertul despre care v-am vorbit mai înainte, realizat la Paris în colaborare cu George Enescu, am dirijat un fragment din suita *Șătrarii*, lucrare primită cu deosebit succes. Am mai prezentat această suită în concertele mele din SUA și de fiecare dată ea a fost primită deosebit de favorabil. Revenind la festivalul de la Newport, vreau să vă mai spun că am programat acolo, în permanență, spectacole de operă și interpreți celebri, de la Opera Metropolitan. O realizare deosebită, în acest sens, consider că a fost interpretarea operei *Orfeu* de Gluck, într-un spectacol cu măști.

— În scurtul răstimp al șederii dvs. în țară ați avut posibilitatea realizării unui contact bun cu muzica românească nouă, cu dirijorii și orchestrele noastre cele mai bune?

— Bineînțeles că un contact scurt este doar un moment din acest punct de vedere. Consider, mai întîi, că toți colegii mei dirijori au făcut lucruri remarcabile, în privința cunoașterii și difuzării muzicii postenesciene. Eu cunosc mai puțin lucrările scrise în această perioadă, dar doresc să mă informez și, în același timp, să ajut la difuzarea lor cît mai largă, pe plan internațional. După părerea mea.

nici lucrările lui George Enescu nu sînt cunoscute cum se cuvine, în străinătate. Odată George Enescu așezat la locul pe care-l merită, sînt convins că se va depăși impasul actual de cunoaștere a muzicii românești peste hotare. Personal, așa cum arătam, am cîteva planuri în acest sens. De-a lungul anilor am dirijat lucrări de Dinu Lipatti, Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi și George Enescu. Anul viitor, doresc să revin în țară cu un program Wagner, extins pe mai multe seri de spectacole și de asemenea intenționez să mă informez cît mai detaliat asupra lucrărilor simfonice postenesciene și să încerc să le programez în concertele mele din străinătate. În încheierea turneului pe care l-am întreprins la București doresc să apreciez felul amabil în care au răspuns orchestranții la intențiile mele, fapt care mă determină să doresc colaborări viitoare cu ei cît mai numeroase. De altfel, sînt recunoscute pretutindeni — pot să afirm cu certitudine acest lucru, potențialul tehnic și sensibilitatea de prim ordin ale instrumentiștilor și cîntăreților noștri.

Corul Liceului Pedagogic din Botoșani

Am avut ocazia să văd o sărbătoare a cîntecului coral nou, în care creatorii noștri și-au propus alcătuiri madrigalești destinate corurilor de elevi. Nu întîmplător, executanții lucrărilor au fost membrii Corului Liceului pedagogic din Botoșani, conduși de către profesorul Gheorghe Cojocaru. Cunoșteam frumoasele realizări ale acestui ansamblu, din aparițiile concertistice de la Ateneu, de la sediul Uniunii Compozitorilor, sau din înregistrările făcute la Radio și Televiziune. De data aceasta, pot spune că m-a impresionat, în special, seriozitatea și profesionalismul cu care tinerii interpreți au privit noile partituri, pe care le prezentau publicului pentru prima oară.

Programul de concert de la Ateneu s-a deschis cu lucrarea *Partid, avînturi sameni* de Dumitru D. Botez. Am reascultat, cu această ocazie, melodii caracteristice maestrului muzicii noastre corale, în care blîndețea, desfășurîndu-se molcom, era îmbrăcată în armonii calde. Interesul substanței artistice, în partiturile lui Dumitru D. Botez, rezidă din știința, pe care o putem numi madrigalescă, ce stă la baza desfășurărilor esențial vocale, însușită pe parcursul unei întregi vieți de creație și interpretare. A urmat apoi piesa *Cîntînd plaiul Mioriței* de Irina Odăgescu, piesă construită cu două elemente tematice diferite, avînd un profund caracter patriotic. Dirijorul formației, profesorul Gh. Cojocaru, a prezentat și o lucrare proprie *Lasă-ți lumea*, care mi-a sugerat faptul că ar exista printre preocupările sale de creație intenția de prelucrare a cîntecelor de lume, după modelele muzicii noastre clasice. Pastorala *Pe munte* de Constantin Arvinte, care a urmat, ne-a pus în fața unei alcătuiri folclorice ascultînd de condițiile așa-zisei „muzici minimale", iar *Cîntecul Dornelor* de Laurențiu Profeta, care a fost prezentat cu avînt, conținea atrăgătoare modulații realizate prin melodii ritmate. Compozitorul Vasile Timiș, autorul cîntecului *Republică a tinereții* — prezent în program, scrie partituri pline de declarații patriotice, în care structura muzicală, esențial armonică, cochetează cu unele tehnici noi, corespunzînd liricii moderne ce-i stă la bază. Din programul concertului au făcut parte și piesele *Țării — îmbelșugat tezaur* și *Fericiți copiii toți* de Radu Paladi, care, ascultîndu-le, ne-au întărit convingerea că, în ultimul timp, valorosul nostru compozitor manifestă pasiune pentru forme miniaturale, diatonice, desfășurîndu-se mai mult în metru aksak și omofon. Cu alte cuvinte, Radu Paladi parcă vrea și reușește să ne demonstreze că este un mare melodist!

Dintre lucrările din program, cele semnate de Walter Mihai Klepper și Constantin Romașcanu aveau la bază ceva din tehnica instrumentelor noastre populare. a căror practică se desfășoară în acompaniamente isonice, pedalate sau imitativ-canonice ale unor idei muzicale construite cu celule dialectale folclorice. Important este de observat că rezultatul prezintă un mare interes concertistic, fiind și foarte reprezentativ. Diferită de realizările sale de pînă acum, *Doina* de Mircea Neagu, ascultată în continuarea programului, pornea de la tîlcul unei suferințe fără leac, dragostea nemărturisită. Un alt maestru, prezent cu lucrări în repertoriul corului botoșenean, este Gheorghe Bazavan. Am simțit, în timpul audiției piesei sale *Patria mă cheamă*, o veritabilă invitație la eroism, așa cum acesta a constituit dintotdeauna marca faptelor personalităților istorice. Poemul *Cocorii* de Vinicius Grefiens, alăturat imnului semnat de Gheorghe Bazavan, a apărut ca plin de o mare virtuozitate concertistică, alcătuit cu elemente simple, parcă definitorii pentru stilul compozitorului. Inspirata partitură, premiată la Concursul din orașul Tours (Franța) — ediția 1976, definea, la rîndul ei, cîteva trăsături temperamentale ținînd de ființa noastră națională, într-un mod echilibrat, decis și atrăgător.

În încheierea concertului, profesorul Gh. Cojocaru a așezat piesa *Stema din inimi* de Doru Popovici, caracterizată printr-o melodică modal-tonală, cadențînd fie în manieră palestriniană, fie bizantină și intenționînd trezirea celor mai frumoase sentimente patriotice, ale mîndriei naționale și ale dragostei față de „pămîntul Daciei nepieritoare".

Așa cum se poate observa, din cele pe care le-am scris mai înainte, concertul Corului de elevi, care ne-a apărut ca o formație caracterizată printr-o disciplină perfectă, avînd o intonație curată, o dicțiune excelentă, un ritm exact, fiind elegantă și precisă, a servit o mare cauză a autorilor noștri de muzică corală, într-o manieră de excepție și dorim ca faptul să devină o permanență, necesară atît activității creatorilor noștri cît și educației muzical-patriotice a tinerei generații.

Anton DOGARU

Concertele Radiotelevizlunii

LIVIU IONESCU — VERDA ERMAN

Concertul desfăşurat sub bagheta lui Liviu Ionescu a început cu o primă audiţie românească, cantata *Inscripţie* de Nicolae Brînduş. Concepută ca o contribuţie la aniversarea unui sfert de veac de la ziua de 23 August 1944, lucrarea este destinată a fi executată de către două orchestre complete, astfel dispuse pe podium, încît să asigure un efect stereofonic capabil să potenţeze o atmosferă solemnă, festivă. Această ambianţă se instalează de la debutul cantatei, odată cu un acord în fortissimo al ambelor orchestre, peste care se suprapun, pe rînd, lovituri de gong, sonoritatea masivă a orgii, semnalele strălucitoare ale alămurilor, tremolo-ul timpanilor. În timpul desfăşurării piesei, atmosfera solemnă va fi întreruptă de două ori, pentru a face loc unor secvenţe corale, înregistrate pe bandă de magnetofon (cu corul Filarmonicii „Moldova" din Iaşi). Prima dintre ele, bazată pe acorduri prelungite, are loc în absenţa suportului orchestral ; cea de-a doua, o monodie, în care băşii realizează o sugestivă imitaţie de clopote (cuvintele poetului Nicolae Coman avînd aci mai mult o valoare coloristică decît de transmitere a unor sensuri precise), se bucură în final de sprijinul orchestrei, înainte de a se ataca ultima secvenţă pur instrumentală, care încheie cantata pe o intensitate pornind de la fortissimo şi ajungînd la o culminaţie sonoră maximă. Este una din creaţiile cele mai izbutite ale lui Nicolae Brînduş, căreia Liviu Ionescu i-a asigurat o interpretare pe măsură, subliniind vigoarea mesajului. Într-o lucrare consacrată a muzicii post-romantice, *Simfonia nr. 5 în mi minor* de Ceaikovski, dirijorul a ştiut să evite grandilocvenţa şi emfaza, pe care această pagină pare s-o favorizeze, scoţînd în evidenţă mai degrabă un lirism sumbru, iar în Final, o expresie implacabilă.

Concertul pentru pian şi orchestră în la minor de Grieg, inclus în mijlocul programului, ne-a prilejuit cunoştinţa cu pianista Verda Erman din Turcia. Artistă matură, dispunînd de o remarcabilă experienţă concertistică, Verda Erman a ştiut să îmbine robusteţea nordică şi tandreţea flexibilă, care caracterizează acest opus concertant, impunîndu-se în cadenţa părţii I printr-o pianistică briliantă, în mare forţă.

HANS ECKART SCHLANDT

Recitalurile susţinute în Capitală de către Hans Eckart Schlandt, titularul orgii de la monumentalul edificiu istoric al Bisericii Negre din Braşov, se remarcă întotdeauna prin originalitatea şi varietatea programelor, de această dată, în special, prin modul de alcătuire a primei părţi a recitalului, dedicată în exclusivitate unor compozitori braşoveni. Evident, primul în ordine istorică a fost Valentin Graef Bakfark, peregrinul transilvănean din veacul al XVI-lea, compozitor şi lautist virtuoz, din creaţia căruia ni s-a prezentat o *Fantezie în fa minor*, cu o registraţie corespunzătoare practicii din epoca respectivă, dominată de corul anciilor moi. Trecînd peste alţi compozitori braşoveni din secolele XVI (Johannes Honterus, Georg Ostermeyer), XVII—XVIII (Daniel Croner), XIX—XX (Iacob Mureşianu, Gheorghe Dima), programul s-a oprit la trei generaţii care şi-au predat succesiv ştafeta mesajului artistic : Rudolf Lassel, Paul Richter, Tudor Ciortea. De la Rudolf Lassel — dirijor al orchestrei locale, organist la Biserica Neagră, conducător al coralei „Männergesangverein", colaborator al lui Gheorghe Dima — am ascultat *Preludiu şi fuga în do minor*, piese îmbinînd construcţia polifonă strictă cu o expresie postromantică, valorificată de Schlandt printr-o registraţie amplă, cu o concluzie impozantă. În continuare, *Variaţiunile* de Paul Richter — dirijor al „Societăţii Filarmonice", organist, profesor, autor a 122 de opusuri şi a 70 de lucrări fără număr de opus — au fost parcurse cu folosirea unei bogate palete timbrale, cu mereu alte ritmuri şi accente, culminînd într-un final amplu, cu tema la pedalier. În fine, *Elegia* de Tudor Ciortea — elev al lui Rudolf Lassel la liceul „Honterus" şi apoi al lui Paul Richter —, pornind de la o temă de bocet din Maramureş, redată la un registru cu timbre de oboi şi apoi prelucrată şi amplificată cu folosirea unor specifice „acidităţi" tonale, a completat această originală antologie de orgă braşoveană.

În partea a II-a a programului, modul de interpretare a unor lucrări de J. S. Bach *(Toccata şi fuga în Fa major BWV 650, Coralurile BWV 686 şi 680)* ne-a convins o dată mai mult că amplificarea anumitor sonorităţi atrage cu sine o „lectură" dificilă a diferitelor voci ale polifoniei, mai ales în cele două coraluri. În *Toccata şi fuga în Fa major*, virtuozitatea scriiturii a justificat întrucîtva folosirea unei registraţii briliante, cu momente de „grandioso" şi cu parcurgerea rapidei teme a Toccatei la pedalier, ceea ce a avut drept urmare o interpretare plină de măreţie şi de vitalitate ; rămîne însă totuşi deschisă problema dacă opera organistică a lui Bach n-ar cîştiga printr-o registraţie mai fină, deopotrivă ornamentală şi arhitecturală, cu folosirea unor sonorităţi clare şi mordante, în spiritul orgilor din epoca Barocului. Am ascultat, în continuare, *Două piese op. 59* de Max Reger, — iniţiator al unui stil de orgă specific postromantic, cu puternice contraste sonore şi cu folosirea tuturor mixturilor timbrale posibile ; în acest spirit au şi fost prezentate piesele, lăsînd joc liber fanteziei romantice în cea dintîi, apoi trecînd la o expresie nostalgică, interiorizată, cu o parte mediană dramatică, în cea de-a doua. În cele din urmă, *Preludiul şi fuga în Re major* de Franz Schmidt ne-a pus în contact cu opera acestui profesor şi director al Academiei de muzică din Viena, care s-a dovedit, în materie de compoziţie pentru orgă, adept al tonurilor grandioase, impresionante, şi al unei ţesături contrapunctice savante (în Fugă), fără ca materialul muzical propriu-zis să denote o inventivitate ieşită din comun. Un coral de Bach din *Cantata nr. 159*, oferit ca „bis", ne-a adus în cele din urmă satisfacţia unei registraţii discrete, adecvate stilistic muzicii bachiene, după sonorită-

țile dezlănțuite ale unor piese de expresie neoromantică.

PAUL POPESCU — VLADIMIR RUSÓ

Concertul dirijat de Paul Popescu a inclus în program, ca principal punct de atracție, monumentala *Simfonie nr. 5 în Si bemol major* de Anton Bruckner. Monumentală nu numai din cauza dimensiunilor (execuția ei durează, ca și aceea a *Simfoniei nr. 8 în do minor*, aproape 80 de minute), ci în primul rînd datorită arhitecturii sale grandioase, diversității uimitoare a expresiilor și închegării neobișnuite a materialului tematic, care se află expus în embrion — pentru întreaga simfonie — în primele 21 de măsuri ale Adagio-ului introductiv. Unii au supranumit-o „medievala", alții „corala", „tragica" sau „fantastica". În realitate, ceea ce caracterizează această simfonie este densitatea straturilor țesăturii polifonice, justificînd aprecierea lui Bruckner însuși, care o considera drept capodopera sa contrapunctică. În aceste condiții, prezentarea lucrării în sala de concerte ridică dificultăți considerabile de interpretare. Structurile masive ale simfoniei, mai cu seamă în tumultuosul Allegro inițial, complexitatea ritmică a Scherzo-ului, cu succesiunea sa de frînturi valsante, dar mai ales impresionantul Final, culminînd într-o dublă fugă și apoi într-un strălucitor epilog al alămurilor, au fost construite de Paul Popescu cu un evident simț al proporțiilor și al suprapunerilor contrapunctice.

Pentru început, programul a cuprins poemul simfonic *Lespezi* de Dan Buciu, creat în 1977, în cinstea Centenarului independenței de stat a României, și executat anterior în numeroase orașe ale țării. Lucrarea își propune să evoce, pe parcursul a șase secțiuni puternic contrastante, lespezile funerare de pe mormintele eroilor, dar și stîncile munților, simbolizînd aspirația spre înălțimi. Forma liberă, elementele de eterofonie, structurile modale în spirit folcloric (în secțiunea a patra), porțiunile aleatoare, — iată cîțiva factori ilustrînd diversitatea ambianțelor — cînd dramatice, cînd lirice — imaginate de Dan Buciu, muzician inventiv, stăpînind cu precizie meșteșugul orchestrației.

În *Concertul pentru orgă și orchestră în sol minor, op. 4 nr. 1* de Händel, prima din cele 20 de lucrări de acest gen ale maestrului muzicii barocului, a apărut ca solist un tînăr organist din Cehoslovacia, Vladimir Rusó, absolvent din 1971 al Academiei de muzică din Bratislava, la clasa profesorului Ferdinand Klinda, cunoscut publicului nostru din recitalul susținut în 1976 la același instrument, de fabricație cehoslovacă. Deținător al mai multor premii la concursuri internaționale, printre care și la prestigiosul concurs de la Bruxelles, Vladimir Rusó posedă în mod evident simțul stilului händelian, dovedit prin maniera sa lejeră, dar precis articulată, de parcurgere a frazelor solistice, cu o registrație fină, bazată în principal pe timbre incisive, nete, așa cum se practicau în vremea lui Händel la orgile britanice, dotate doar cu un singur manual, fără pedalier. Dacă, în pasajele de solo, Rusó se impune printr-o spontaneitate agilă, plină de eleganță, prin precizia formulelor ritmice, el știe totodată să se retragă, de-a lungul marilor refrene orchestrale, în anonimatul „tutti"-ului, asumîndu-și rolul de „continuo". A fost o execuție plină de relief și de luminozitate a cunoscutei pagini concertante händeliene.

Stagiunea camerală a Filarmonicii „George Enescu"

TRIO BAROC DIN AMSTERDAM

Din ce în ce mai mult se încetățenește în viața muzicală internațională practica alcătuirii unor formații de muzică veche care folosesc instrumente de epocă, originale sau reconstituite, pentru a prezenta repertoriul respectiv în condiții de sonoritate cît mai autentice. Asemenea formații au putut fi ascultate și în stagiunile bucureștene : „Fistulatores et tubicinatores Varsovienses" în 1973 sau „Studio der frühen Musik" la Festivalul „George Enescu" din 1976, cu instrumente de coarde, de suflat și de percuție reconstruite după modele renascentiste și medievale din muzee, iar mai recent, în 1978, „Cappella academica" din Viena, cu instrumente de coarde originale din epoca Barocului.

Un nou grup de acest gen, prezent în stagiunea camerală a Filarmonicii „George Enescu", își anunță orientarea repertorială prin însăși titulatura sa : „Trio baroc din Amsterdam". Dintre cei trei membri ai formației, doi folosesc instrumente originale de epocă, un „flauto traverso" olandez din fildeș, cu 6 găuri, fără clape, purtînd data 1725 și numele constructorului B. Hemsing, precum și o viola da gamba pragheză din secolul al XVIII-lea. Partea clavecinului este susținută la instrumentul aflat în dotarea sălilor în care grupul concertează. Desigur, vechiul flauto traverso — de construcție conică — nu are sonoritatea briliantă a flautelor moderne cilindrice cu clape, sistem Böhm, din care cauză apare uneori pus în inferioritate în confruntarea cu tonul mai generos al violei da gamba. Pe parcursul programului, ne familiarizăm însă cu acest raport mai puțin uzual de forțe, mai ales că partea flautului este susținută cu remarcabilă virtuozitate de către un artist ca Lucius Voorhorst. De la început, volutele sale melodice îl impun atenției în originala piesă *Sonnerie de Ste Geneviève du Mont de Paris* a francezului Marin Marais — compozitor din școala lui Lully — în care acompaniamentul de „basso ostinato" al gambei și al clavecinului sugerează zvonuri de clopote. În continuare, flautul se afirmă pe primul plan, culminînd în frazele cantabile ale *Sonatei pentru flaut, clavecin și viola da gamba în Re major* de J. Chr. Bach — de evidentă prefigurare mozartiană — și într-o transcripție engleză pentru flaut, datată 1710, a celebrei piese de virtuozitate violonistică *La Follia* de Corelli. O impresie deosebită a produs-o și gambistul Jaap Ter Linden, atît în formația de „basso continuo", în care s-a încadrat cu o fină

muzicalitate, cît și în *Sonata nr. 2 pentru viola da gamba și clavecin în Re major, BWV 1028* de J. S. Bach, în care s-a impus prin frumusețea și amploarea tonului, puse în slujba unei expresii pline de căldură. În fine, clavecinista Anneke Uittenbosch, prezentă în toate piesele programului, a avut partea ei de afirmare solistică în *Pavana lachrimae* pentru clavecin solo a olandezului Jan Pietersz Sweelinck, îmbinînd stilul italian de orgă cu maniera virginaliștilor englezi.

A fost, în ansamblu, un concert de cert interes artistic, pledînd în favoarea răspîndirii practicii de folosire a instrumentelor de epocă, mai ales în condițiile în care muzica a fost redată cu naturalețea și vitalitatea uzitate îndeobște de către interpreții care apelează la instrumente moderne.

ORGA ATENEULUI

Au trecut patruzeci de ani de la acea seară de 23 aprilie 1939, cînd pentru întîia oară au răsunat sub cupola Ateneului Român acordurile majestuoase ale unei orgi.

Instalarea orgii în principala sală de concerte a Capitalei fusese visul multor generații de muzicieni dar și al publicului care-i resimțea lipsa, mai ales atunci cînd se executau marile oratorii ale Barocului. „Marea bază sonoră a orgii lipsea, înlocuită cu un firav harmonium", — nota Emanoil Ciomac în cronica sa la *Johannes-Passion* de Bach din 30 martie 1936. De fapt, o inițiativă concretă în acest sens îi aparținuse lui George Enescu încă din anul 1915, cînd marele nostru muzician a publicat un apel în presă și a susținut un turneu de concerte și recitaluri în folosul acțiunii, depunînd o sumă importantă, ca rezultat al acestui turneu, la direcția societății Ateneul Român. Realizarea practică a inițiativei enesciene avea să întîrzie însă. Abia în anul 1938, Asociația Muzicală Română — înființată încă din 1903 și afirmată în deceniul al 4-lea prin organizarea prezentării repetate a oratoriilor bachiene — a preluat acțiunea pornită de Enescu, inițiind comandarea unei orgi la firma Walcker din Ludwigsburg, al cărei întemeietor, Johann Eberhard Walcker (1794—1872) se impusese ca unul din cei mai importanți constructori ai acestui instrument; sub conducerea lui, iar mai tîrziu sub aceea a urmașilor săi, au fost realizate și instalate orgi la Frankfurt, Ulm, Hamburg, Viena etc. Comanda a fost executată într-un termen extrem de scurt, astfel încît în aprilie 1939 la Ateneul Român se afla în funcțiune orga Walcker nr. 2654, un instrument modern, cu tracțiune electrică, dispunînd de 3 manuale, un pedalier, 3408 tuburi și 50 de registre (ulterior, în 1968 și 1974 au mai fost adăugate încă 6 registre).

Evenimentul împlinirii a 40 de ani de la inaugurarea orgii a fost marcat printr-un concert special, la care și-au dat concursul 7 organiști, din diferite generații, executînd lucrări din muzica universală și din creația românească, unele în primă audiție. S-a parcurs o largă paletă stilistică din literatura orgii, de la preclasicul francez Louis Clérambault, trecînd prin Bach, Mozart, Liszt, Reger, Louis Vierne — compozitor și organist la Notre Dame din Paris — pînă la lucrările unor compozitori români, ca Tudor Ciortea *(Partita pe o temă populară)*, Liana Șaptefrați *(Consonanțe III)*, Șerban Nichifor *(Postludiu)* și două piese de Doru Popovici *(Incantație dacică* și tripticul *Preludiu — Interludiu — Postludiu)*, în care sunetul orgii a alternat sau s-a îmbinat cu glasul omenesc (solistă: Adina Iurașcu). Să mai amintim că la acest concert festiv au participat organiștii Hans Eckart Schlandt, Iosif Gerstenengst, Nicolae Licareț, Ilse Maria Reich, alături de tinerii Florin Chiriacescu, Valentin Radu și de studenta Ursula Coponyi-Philippi, recent laureată a concursului internațional „Bruckner" de la Linz, care se anunță de pe acum ca o valoroasă interpretă a orgii.

THÉRÈSE DUSSAUT

Cînd, în februarie 1977, am ascultat-o pe pianista franceză Thérèse Dussaut în *Concertul în la minor* de Grieg, impresia dominantă a fost aceea a unei rafinate sensibilități și a unui tușeu delicat, prin esență feminin. Prin contrast, interpretarea ei în *Integrala Pieselor de concert* de Rameau, susținută cu doi ani mai tîrziu la sala mică a Palatului, ne-a apărut marcată de un tușeu percutant, fără urmă de căutare a unor sonorități diferențiate. Explicația constă desigur în natura pieselor prezentate de această dată. Căci „integrala" respectivă nu este altceva decît varianta pianistică a ciclului *Pièces de clavecin en concert* — scris pentru clavecin concertant cu acompaniamentul altor două instrumente (vioară sau flaut și violă sau vioara a doua). Acest mod de interpretare, substanțial diferit, se justifică așadar prin necesitatea de a imprima pianului un tușeu clavecinistic, în concordanță cu posibilitățile dinamice restrînse ale instrumentului pentru care au fost concepute în original *Piesele*. Pornind de aci, Thérèse Dussaut a adăugat interpretării sale precizie, eleganță, inflexibilitate ritmică, avînd grijă ca nici o grabă intempestivă, nici o duritate, nici un exces expresiv să nu contrazică natura ciclului lui Jean-Philippe Rameau. În plus, a evidențiat caracterul amabil, grațios, spiritual al multora din micro-portretele unor personaje nominal indicate în titluri (Laborde, Boucan, Forqueray, Cupis, Marais, La Pouplinière și chiar... Rameau), care alcătuiesc părțile *Pieselor de concert*, de fapt adevărate suite de dansuri de epocă. Prevăzînd posibilitatea de a se executa piesele numai la clavecin, Rameau a redactat el însuși varianta fără instrumente acompaniatoare pentru cîteva dinpărțile suitelor. Întrucît la marea majoritate a acestor părți nu au rămas aranjamente originale în vederea unor variante concentrate la clavecin solo, Thérèse Dussaut și-a asumat ea însăși această sarcină, dovedind gust artistic și remarcabile cunoștințe stilistice.

În partea a doua a recitalului, pianista franceză a trecut la o zonă stilistică total diferită: *Sonata nr. 13 în La major, op. 120* de Schubert, lucrare care marchează tranziția între sonatele scrise în primii ani ai tinereții compozitorului și grupul ultimelor opt sonate. Thérèse Dussaut a evidențiat în *Allegro moderato* parfumul specific schubertian al temei inițiale, de încîntător farmec vienez, iar în *Allegro*-ul final o atmosferă destinsă, de mare delicatețe. În *Andante* central, pianista a relevat o atmosferă sumbră, încărcată de un surd dramatism, anticipînd „maniera a doua" a sonatelor lui Schubert.

Opunînd, în cadrul aceluiași program de recital, două perioade total diferite din istoria literaturii pianului și două maniere de interpretare substanțial deosebite, Thèrése Dussaut a făcut dovada diversității posibilităților sale stilistice. Marele premiu al concursului internațional de la München, marcînd începutul carierei sale solistice, se dovedește a fi fost acordat unei pianiste care se afirmă prin originalitatea repertoriului și prin subtilitatea mijloacelor expresive folosite.

Edgar ELIAN

Orchestra de cameră a Filarmonicii din Varșovia

Mai mult ca în orice moment al istoriei artei interpretative, muzica de cameră este în prim-planul atenției instrumentiștilor. Interesul pentru zonele preromantice, preferința, atît de explicabilă în zilele noastre, pentru elevația dar și limpezimea expresiei camerale, au determinat, peste tot, eflorescența activităților de gen.

Un ansamblu cameral se constituie ușor, dar se menține cu greu și ceea ce este mai dificil, nu poate, în pripă, dobîndi și păstra acel cumul de calități ce-i pot da personalitatea.

Sîntem mereu invitați să ascultăm mici formații din țară sau de peste hotare, încropite din această lăudabilă dorință de a cultiva teritoriile muzicii de cameră, dar de multe ori, după concert, plecăm dezamăgiți pentru că lipsa de omogenitate, de stil, superficialitatea, graba „ieșirii în public", prețiozitatea își spun cuvîntul...

Concertul Orchestrei de cameră a Filarmonicii din Varșovia ne-a răsplătit din plin în dragostea noastră pentru genurile camerale. Am avut, de la primul la ultimul moment al manifestării, sentimentul perfecțiunii, perfecțiunii stilistice, tehnice, interpretative...

Sub îndrumarea unui muzician de mare experiență, *Karol Teutsch*, violonist de marcă, animator entuziast, am ascultat pagini de Vivaldi, Telemann, Albinoni, Mozart, Gorecki, Sinfonia unui anonim polonez de la 1759. Totul a sunat clar, rotund, echilibrat. Fiecare versiune purta pecetea bunului gust, fiecare moment avea căldură și foc interior. Orchestra poloneză se dovedește un organism deplin sudat care muncește zi de zi pentru a-și cizela cîntul, pentru a dobîndi suplețe, elasticitate, pentru a încorseta excesele temperamentale, pentru a anula orice elemente de rutină, pentru a crea atmosfera proprie muzicii abordate.

Remarcabile cele două prezențe solistice — violonistul Marek Marczyk în concertul de Telemann, oboistul Zerzy Szafranski în concertul de Albinoni — demonstrație a înaltelor virtuți muzicale ale membrilor ansamblului.

Orchestra poloneză este o formație de tradiție, o formație mereu împrospătată (în jurul lui Karol Teutsch gravitează tineri din ultimele generații de absolvenți ai Conservatoarelor din Varșovia și Cracovia), o formație aplaudată de la Moscova la New York și de la Stockholm la Sydney, o formație care izbîndește, luptîndu-se pentru profesionalism.

Ursula Coponyi-Philippi

La mijloc de martie, în acest an în care orga Ateneului împlinește 4 decenii, am ascultat într-un recital de amploare un talent organistic de mult așteptat pentru a face cinste Ateneului și atît de numeroșilor iubitori ai minunatului instrument : *Ursula Coponyi-Philippi.*

Studentă a Conservatorului bucureștean, formată din copilărie la Brașov într-o adîncă dragoste pentru orgă, (l-a avut drept îndrumător, în acei ani, pe inimosul Eckard Schlandt), însușindu-și o temeinică cultură instrumentală și muzicală, *Ursula Coponyi-Philippi* domină cu știință și unic farmec această uzină cu 4 claviaturi și zeci de registre...

Un recital ce a punctat momente hotărîtoare din marea literatură a barocului, (*Toccata în Do* de Muffat, *Variațiuni pe un cîntec neerlandez* de Scheidt, *Tiento del quatro tono* de Cabezon, *Ciaccona în mi* de Buxtehude, *Preludiu și Fugă în Mi major* de Lübeck) și trei monumente bachiene (*Preludiul și fugă în Re major, Trio Sonata în Sol major, Preludiu și Fugă în Mi bemol major)* ne-a arătat în *Ursula Coponyi-Philippi* un interpret de cultură, stil și tehnică perfecte. Totul a fost închegat, totul a avut rigoare, putere de seducție... Personal, am mai spus-o într-o emisiune radiofonică, nu sînt de acord cu super-încărcăturile de culori... Captivante sînt toate registrele orgii Ateneului... Toate vocile pot fi mereu altfel cîntate. Și ce voluptate să stai în fața claviaturilor și să colorezi, mereu, într-un alt mod... Dar ce minunat sună totuși cei din secolele 17 și 18 în linii simple... Ce încîntător este să rămîi măcar 2 pagini cu patru voci pe un manual, cu o registrație stabilă și să te bucuri de o singură lumină... Poate că n-am dreptate... Dar am acum certitudinea că dacă adevărul organistic în interpretarea barocului stă într-o asemenea *simplitate*, *Ursula Coponyi-Philippi* va ajunge curînd la el, pentru că talentul, instinctul, pasiunea cu care iubește orga îi vor indica întotdeauna căile reale ale forței adevărului și succesului.

În vara anului trecut, ziarele ne-au adus vestea că printre laureații dificilului concurs *Anton Bruckner* de la Linz se numără și studenta bucureșteană *Ursula Coponyi-Philippi*, pentru fiecare dintre noi atunci un nume necunoscut.

Impunătorul recital de la Ateneu, inițiat de secretariatul sectorului de muzică de cameră al Filarmonicii „George Enescu" cu dragostea și solicitudinea cu care înconjoară de ani orice muzician de vibrație, ne-a relevat din plin, prin structura programului și ținuta interpretativă, dimensiunile unui talent de excepție.

Să fim mîndri (deşi am avut cîţiva ani îndoieli) că arta organistică românească continuă să se afle pe mîini bune... Să aşteptăm rapida revenire a Ursulei Coponyi într-o lucrare concertantă cu prima orchestră a ţării, într-un nou recital...

Iosif SAVA

Recital de pian Victor Eresko

Un program de recital dedicat în întregime muzicii lui Chopin este încă de la bun început un punct de atracţie şi nu numai pentru cei ce frecventează obişnuit concertele de muzică de cameră ci şi pentru un public mult mai larg. Dar este totodată un cuţit cu două tăişuri, pentru că un asemenea program este pîndit de pericole — o muzică foarte cunoscută în care fiecare încearcă să recunoască modelele interpretative preferate, o mare unitate stilistică ce poate deveni uşor monotonie, o mare labilitate de stări emoţionale ce poate da senzaţia de haos, o scriitură pianistică dificilă ce abia după ce a fost rezolvată tehnic începe să pună probleme, amăgind pe interpretul ce se crede ajuns la capătul drumului, cînd acesta de fapt abia începe etc. De aceea un afiş anunţînd un recital Chopin conţine şi un mare semn de întrebare, căci nimic nu e mai fastidios decît o seară Chopin împotmolită în banalitate, iar depăşirea liniei medii ţine totuşi de excepţie. O asemenea strălucită excepţie a fost recitalul pianistului sovietic Victor Eresko.

Individualitate artistică de mare autenticitate, Victor Eresko a păstrat în pofida unei experienţe concertistice bogate şi a unei virtuozităţi eclatante, o prospeţime şi o sinceritate dăruite doar poeţilor adevăraţi. Nu există în cîntul său nici un moment de uzură rutinieră, de rezolvare mecanică, totul răspunde unei necesităţi interioare, cenzurate însă de o inteligenţă muzicală remarcabilă, de o stăpînire de sine şi o putere de concentrare ce îi deschid calea către esenţa muzicii. Chopin, în interpretarea sa, a sunat firesc, animat de o melancolie inefabilă, eliberat de efecte şi artificii venite dintr-o falsă tradiţie interpretativă. Există în cîntul lui Eresko o asceză muzicală — cuvîntul poate nedumeri, asociat muzicii lui Chopin — care înnobilează şi purifică actul interpretativ de zgura convenţionalismului şi facilităţii.

Alcătuirea programului (gruparea *Impromptus*-urilor şi a *Baladelor)* demonstrează intenţia pianistului de a reliefa consecvenţa interioară a operei chopiniene. În *Impromptus*-uri, Eresko, depăşind strălucitoarea lor volubilitate pianistică, a pus în lumină rafinamentul scriituri armonice, bogăţia ţesăturii polifonice interioare, pe care se grefează jocul virtuoz şi poezia fragilă a pasajelor, dîndu-le toată substanţialitatea.

Dar momentele maxime ale serii le-au constituit *Baladele.* În aceste capodopere — compuse la mari răstimpuri, pe o perioadă de aproximativ 12 ani şi considerate în genere separat — viziunea interpretativă a lui Eresko a subliniat îndeosebi trăsăturile comune, cele ce unesc *Baladele* într-un ciclu latent, fără a uniformiza însă pluralitatea de planuri expresive. Fiecare *Baladă,* diferenţiat caracterizată cu o extremă plasticitate a imaginii muzicale, cu o foarte rafinată dozare a desfăşurării temporale a muzicii şi cu o perfectă eleganţă instrumentală s-a configurat ca o dramă muzicală complexă, dinamizată de un puternic crescendo emoţional şi cu evidente trimiteri expresive către celelalte piese omonime. Chiar dacă uneori au apărut supradimensionări ale sunetului, un anume patos care poate contrazice preferinţe sau idei preconcepute, ele nu provin din dezordine ci dintr-o totală consecvenţă cu sine a artistului.

Îmbinînd suflul poetic cu luciditatea severă, măiestria tehnică cu profunzimea sentimentului, rafinamentul cu naturaleţea, fineţea cu energia, Victor Eresko ne-a dăruit o tălmăcire exemplară a muzicii lui Chopin, în toată bogăţia ei.

Elena ZOTTOVICEANU

Concerte camerale de prime audiţii

Încă o dată două instituţii muzicale ce vieţuiesc sub acelaşi acoperiş — Filarmonica George Enescu şi Uniunea Compozitorilor — îşi dau mîna spre promovarea primei audiţii de muzică românească în cadrul „Cîntării României". Este vorba despre concertul cameral din 3 aprilie 1979 ce a avut loc la Sala mică a Palatului R. S. România şi care a inclus creaţii ale celor mai tineri compozitori, absolvenţi de Conservator, promoţiile 1975—1978, în majoritate membri ai cenaclului de tineret al Uniunii compozitorilor.

Manifestarea s-a înscris în cadrul ciclului iniţiat de aceleaşi instituţii cu un an în urmă şi care s-a soldat cu o serie de apariţii de real interes. Avem, sub această formă, o posibilitate excelentă de a urmări evoluţia tinerei componistici româneşti în vederea predării ştafetei spre anul 2000. Să nu uităm că la acea dată tinerii de azi vor fi „maeştri în viaţă" ai muzicii româneşti ! Ceva răbdare oricum ne trebuie (apel la cîte unii comentatori cam „grăbiţi" — după cum remarcam la ediţia anterioară a ciclului) deoarece nu orice talent se dezvoltă cu egală impetuozitate şi încă nu s-a descoperit o lege prin care să transpară amprenta 100% a personalităţii la un moment (scontat sau nu) dat. Apariţiile de tineret în viaţa muzicală ar trebui să solicite deci mai multă fineţe şi grijă din partea auditoriului (cu rubrică sau nu) : este în orice caz o părere personală, fiind vorba despre acordarea *şansei* unui debut (spre împlinire). Dacă nu, ca la „poşta redacţiei" : *mai aşteptăm* (comentatori, bineînţeles !)...

În ce priveşte concertul din 3 aprilie observăm reapariţia unor nume deja cîştigate de viaţa noastră de concert şi, precum în cazul lui Şerban Nichifor, nu numai. Iar în ceea ce-i priveşte pe interpreţi, ce să mai vorbim !

Nu este poate atît cazul să menţionăm profesionalitatea tineretului compozitoricesc, lipsa acesteia fiind un „bun" definitiv pierdut al anilor de şcoală

de după '44. Absolvenții de azi ai tuturor secțiilor Conservatoarelor țării nu sînt altceva decît profesioniști în cea mai elevată accepțiune a cuvîntului, profesioniști de drept cîștigat prin muncă sub îndrumare competentă și har. Se pare că am depășit de mult accepția redusă a profesionalității în sensul unor artizanate mai mult sau mai puțin normate. Talentul real implică artizanat numai întrucît îl depășește (cu tot cu *școală — nu fără !* — nota bene) și presupune mai ales idee, pregnanță, noutate și curaj în exercițiul cu tradiția. Încotro se îndreaptă deci tinerii noștri ?

Irina Hasnaș (absolventă 1978 — clasa Aurel Stroe) ne prezintă în interpretarea sensibilă și colorată a lui *Petre Grossman* o fermecătoare colecție de *Melisme pentru pian,* retrăind (pe cine știe ce plan ?) ambianța unor uitate *Cîntece de pustiu* (C. Silvestri)... O muzică de monodii și acorduri suprapuse, în cîntare (cu sau fără spațiu alb) perpetuă, un ideal sonor fascinant în contextul așa-zișelor mai noi „regăsiri" de melodii(oare) de prin istoria muzicii cu titlul de „noutate"... Sau *melodia* este epuizată — a se demonstra sub aspect matematic-combinatoriu — sau ea se constituie (precum în ultima perioadă beethoveniană) în *metalimbaj ?* Cunoaștem bine oare ierarhia planurilor ?

În *Sonata pentru vioară și pian,* Violeta Dinescu-Lucaci (absolventă 1978 — clasa Myriam Marbe) ne oferă o muzică de nobilă inspirație, îngemănată cu meșteșug și evoluînd pe suprafețe largi. O incidență interesantă a lumii Enescu-Szymanowski, în cea mai mare parte ireductibilă, cuprinsă într-o deplină siguranță a jocului (stilistic inclus) ce trece dincolo de școala formei spre *idee.* Doi interpreți dăruiți (George Dima — vioară, Iosif Ioan Prunner — pian), artiști formați, capabili a asigura oricînd probitatea reală succesului primei audiții.

Pe linia vechilor *Dionysies* (de mai bine de un an !) și în vederea unui ciclu amplu (de marcă infinită) Șerban Nichifor (absolvent 1978 — clasa A. Stroe) ne-o propune în același concert pe cea de *a 3-a* în tovărășia remarcabilului violist (și compozitor) Vladimir Mendelsohn. Spre deosebire de precedentele două, prima pentru clarinet solo, cea de a 2-a pentru trombon și percuție, vitale, telurice, autorul dezvoltă aci sonorități suave de celestă, fuzionînd cu sunetele armonice și ponticelli ale violei. Șerban Nichifor folosește moduri pentatonice ce amintesc nu atît de un anume balcanism ancestral al epocii clasice cît de un Orient dintotdeauna îndepărtat al *culturii* în sensul cel mai universal (atemporal, desigur). Convingerea noastră este că întregul ciclu, în devenire, se va constitui într-un punct maxim cîștigat al creației noastre muzicale și într-o indiscutabilă confirmare a talentului și capacității tînărului compozitor.

În continuare, Maia Ciobanu (absolventă 1975 — clasa M. Marbe) — *Dialog pentru percuție și bandă :* o serie de intervenții punctate de bandă uzată (la propriu și la figurat) pe o activitate quasi permanentă a percuției în care distingem regularități, repetiții, chiar refrene... Ar fi o idee, fecundă cîndva în peisajul solemn, monoton și totalitar al muzicii post seriale, a *colajului* cu evidente accente kitsch, eliberatoare prin marca de umor și nepăsare (nonșalanță). Nu știu dacă „Dialogul" se vrea cu haz sau nu, în ciuda ironiei evidente (nu-l are, cu siguranță !) și nici dacă banda asociată își propune anume indici de calitate : chiar *urîtul* (artistic) se cere azi prezentat conform unor rigori de ordin *tehnic* și cu atît mai mult sub aspect finit (bandă magnetică). Fără îndoială, ideea piesei ne apare vădit singulară în contextul concertului respectiv și incontestabil promițătoare ! Dar, în condițiile prezentării am putea-o situa deasupra unui barem ipotetic minim de *acceptabilitate ?* Putem întotdeauna trece nepăsători cu privire la concordanța dintre idee și învelișul sonor, muzical, concret ? În rest, toată admirația pentru excelenta evoluție a percuționistei *Viorica Ciurilă,* din ce în ce mai prezentă în concertele de muzică nouă...

Dan Bălan (absolvent 1976 — clasa M. Marbe) ne încîntă *(„Doinind")* prin incertitudinea unei muzici vag tonale, vag modale din care răzbat și izbucniri de tam-tamuri și urme de coral — imediat pulverizat —, revărsări efemere ale vocilor umane întretăiate de intervențiile energice, vitale ale clarinetului (incomparabilul *Florian Popa !),* toate, elemente ale unui aberant dialog din care se degajă, irezistibilă, o anume poezie a marilor distanțe... O muzică vădind o sensibilitate uneori ciudată (nicidecum senină), substrat paradoxal al unei curgeri firești echilibrînd în formă concisă o dialectică profund tensionată a antagonismelor. O echipă excelentă de interpreți au asigurat succesul lucrării : alături de Florian Popa, Florin Diaconescu și Alexandru Giugaru (percuție), Armand Ghedoianu (dirijînd un grup vocal al Filarmonicii „George Enescu") toți unindu-și capacitatea și dăruirea artistică în vederea unei frumoase reușite.

Concertul s-a încheiat cu lucrarea *Variațiuni pentru suflători și percuție* de Horia Rațiu (absolvent 1976 — clasa A. Stroe) lucrare interpretată de *Cvintetul „George Enescu"* și percuționiștii *Viorica Ciurilă* și *Mihai Romașcanu,* formație de prim ordin condusă de *A. O. Popa,* acest fin și subtil muzician complex cu care orice viață muzicală se poate lăuda. Tînărul compozitor este un nume deja bine cunoscut din anii precedenți, printr-o serie de lucrări remarcabile (o sonată de pian, un cvartet de coarde...). Distingem în creația sa în primul rînd soliditatea și rigoarea unei scriituri bărbătești vizînd etape superioare de ordonare și potențare a materialelor întrebuințate — din arsenalul curent, îndeobște, dar cu o incontestabilă marcă personală în abordare și reconfirmare. Lucrarea datează din anul 1973 ; o putem considera „de școală" ? — da și nu. Mulți dintre noi au dat în școală — cu sau fără voia lor — lucrări de bază. O muzică vie, proaspătă, ce-și poate afla oricînd și cu cinste loc pe orice podium de concert.

Salutăm cu căldură inițiativa acestor concerte — în ciclu, de tineri compozitori și prime audiții. Ele ne vor permite — alături de alte acțiuni similare sub alte patronaje — să urmărim consecvent și concludent evoluția tinerei muzici românești, tînără în *sens propriu,* în lumina principiilor de cultură și educație prin cultură ce stau la baza programului Cîntării României.

Sub același generic al „Cîntării României" cel de al 2-lea Concert de prime audiții de muzică de cameră românească de la Sala mică a Palatului, inițiat de Filarmonica „George Enescu" și Uniunea compozitorilor, a cuprins lucrări ale unor compozitori afirmați în viața noastră muzicală de mai bine de un deceniu.

Prime audiții ; una dintre lucrări a fost scrisă cu 15 ani în urmă ! Este vorba de *Sonata pentru pian* de *Dan Buciu* datînd încă din timpul studiilor de compoziție din Conservator — o piesă admirabil interpretată de pianistul *Adrian Tomescu*, deja veteran al unora dintre cele mai prestigioase prezentări de primă audiție de muzică românească ! *Sonata pentru pian* a lui Dan Buciu este o lucrare ce-și împlinește și azi ca și deunăzi mesajul prin rafinamentul inspirației (cu multe accente de inedit!), prin construcția solidă și discursul impecabil condus spre culminația finală (ce s-ar fi putut cu prisosință dispensa de un inutil „happy end" să-i zicem de „sezon"...). Încă o dată ni se confirmă ascultînd această muzică — teoria marilor *edificări* ale ideilor de tinerețe !

Movimento pentru cvintet de suflători de *Maya Badian* nu are întru nimic caracterul unui „moment de trecere" ci ni se prezintă ca o lucrare perfect închegată, rod al unor studii și experiență componistică anterioare, metodic urmărite. Tratarea impecabilă a instrumentelor în ambianța unei muzici de orientare vădit neo-clasică, pe un fond predominant contrapunctic în contrast cu zone de atrăgător lirism ne certifică o reușită incontestabilă la care au contribuit din plin interpreții Matei Corvin-flaut, Radu Chișu-oboi, Valeriu Bărbuceanu-clarinet, Constantin Predețeanu-fagot, Nicolae Dosa-corn. Pretutindeni unde există un Radu Chișu transpare *acea* muzică pe care o visăm toți... Este ceea ce putem cu prisosință afirma și în cazul lui *Florian Popa* (și nu pentru prima dată) care în aceeași seară ne-a oferit cele *Zece variațiuni pentru clarinet solo* de *Theodor Drăgulescu*, în mod paradoxal față de evoluțiile sale scenice de pînă mai deunăzi stînd liniștit și concentrat în fața unui singur pupitru printre microfoane și reflectoare !... Lucrarea, una dintre creațiile cele mai semnificative ale autorului — un compozitor de o inegalabilă finețe, simț al *tonului* și al *măsurii* prin ceea ce ne-a oferit pînă acum, — se înscrie pe coordonatele majore ale filiației enesciene. Citatul folcloric, uneori evident, alteori mai degrabă sugerat, este permanent înghițit, topit în arhetipul modal al unei muzici intens cromatizate, de unde transpare virtual — după ce mister al *cîntecului ?* — permanent încărcat de noi și inedite sensuri. O muzică a esențelor, de o irezistibilă puritate a gestului...

Cele *4 cîntece pe versuri de Valeriu Bucuroiu* de *Anton Dogaru* ne impresionează cert prin autenticitatea discursului melodic pus în slujba unei lirici de aleasă inspirație, totul într-o ambianță cromatică de factură neo-modală. O insistentă uniformitate a tușeului pianistic totuși (autorul la pian !) a estompat o anume coloristică imperios necesară reușitei artistice a ciclului, o timbralitate cu care instrumentul devine înzestrat numai sub o mînă expertă. Interpretarea vocală — *Olga Rotaru Csorvasi* — s-a plasat cu competență și subtilitate la înălțimea mesajului lucrării.

În încheierea concertului am asistat la o creație recentă a compozitorului *Sorin Vulcu : Epica Magna— pleonasme (!) pentru dublu trombon (!)* — pe versuri de *Nichita Stănescu* — în interpretarea unuia dintre cei mai reprezentativi interpreți tineri afirmați în ultima vreme în viața noastră de concert : trombonistul *Alexandru Graur*. Fiecare element al acestui concert-spectacol care este de fapt *Epica Magna* ar merita o atenție sporită.

În primul rînd, se face apel la un tip de interpret—actor (pus în valoare cu deosebită pregnanță de practica muzicală internațională actuală) și la un comportament scenic teatral adecvat, la o regie extrem de amănunțită de spectacol (regizorul Octavian Greavu) și la un set de elemente de scenografie speciale (în cazul de față o „simfonie" de cuburi dotate cu foi volante de partitură printre care urma să evolueze interpretul pînă la un ultim gest de „intrare" în cubul final). Atît ideea scenică cît și versurile — declamate de interpret în pauze de muzică sau pulverizate în foneme printre sunetele de trombon — aparțin liricii lui Nichita Stănescu, poet care nu odată a oferit compozitorilor români sugestii și forme interesante de îmbinare a *muzicii* cu *cuvîntul*.

Interpretul cîntă la un instrument cu două pîlnii, una special montată, realizînd un anume tip de emisie stereofonică (față — spate), caz inedit în concertele noastre de pînă acum. Cert este că am asistat la un *spectacol* complex, un adevărat poem scenic în care jocul (instumental și teatral) al interpretului s-a îmbinat armonios cu sensul cuvîntului-sunet, cu mișcarea (absurdă) de du-te-vino printre formele geometrice date pe traseu, un spectacol în care nu știam ce să admirăm mai întîi : extrema virtuozitate a execuției, dezinvoltura scenică a interpretului, miracolul formelor statice față de *mișcare*, calitatea textului *muzical, densitatea expresiei*...

Lucrarea reprezintă în literatura românească a trombonului un moment cheie înscriindu-se pe linia preconizată acum cîțiva ani de *Grădina Structurilor* de *Aurel Stroe*. Așteptăm o nouă literatură pentru acest admirabil interpret, menită a-i pune în valoare calitățile și instrumentul.

În mare, am urmărit un concert de o deosebită semnificație pentru viața noastră muzicală, drept care se cuvin toate cuvintele de laudă instituțiilor organizatoare, sprijinitoare active ale creației muzicale românești noi.

Nicolae BRÎNDUȘ

Concert de muzică de bandă la Radioteleviziunea română

Concertul de muzică de bandă — susținut în Studioul T 8 al Radioteleviziunii, ca rod al conlucrării acestei instituții cu Societatea „Muzica" — s-a constituit, într-un eveniment. Este totuși regretabil faptul că în cincinalul revoluției tehnico-științifice pe care îl parcurge țara, mijloacele electronice de pro-

ducere și prelucrare a sunetului nu se află încă în uzul curent al creatorilor noștri, destule dintre lucrările elaborate în ultima vreme păstrînd un cert caracter artizanal de realizare a benzii.

Cu toate acestea, compozitori ca Anatol Vieru, Liviu Dandara, Octav Nemescu și Dinu Petrescu — prezenți în această manifestare cu lucrări aparținînd unor perioade mai îndepărtate sau recente, și-au afirmat în mod pregnant propria identitate în lucrări ce dezvăluie, în egală măsură, puternica conștiință a timpului prezent ca și filiațiile mai îndepărtate ale acesteia.

Țara de piatră de Anatol Vieru este un poem al bucuriei constructive ce edifică și oțelește spiritul, poem inspirat de Geo Bogza.

Sursele sonore electronice — constituind o permanență, reprezintă ca și în alte lucrări ale compozitorului, albia pe care se grefează elemente efemere, preluate din mediul înconjurător. Compoziția dispune de o impresionantă plasticitate sonoră arcuită parcă din interiorul unei conștiințe intens sensibilizate.

Frescă de Liviu Dandara este o lucrare ce se așează la limita dintre muzica concretă și fonomontaj realizat prin preluarea și prelucrarea electronică a unor melodii vocale din Maramureș. Materialul preluat, prin felul în care este elaborat, se așează și el la limita între a deveni material tematic și obiect sonor. Viziunea ansamblului este rapsodică, expresia este sobră, puternic iradiantă. Este o bucurie primară, structurală, a omenirii întregi aflate la primele ei vîrste ; strălucirea interioară, autentică, se exteriorizează fără reticențe ; este o strălucire pe care autorul o realizează în tușe sonore puternice, cutremurătoare.

Cumpăna porții pentru violă și bandă magnetică, aparținînd lui Octav Nemescu, se înscrie în zona acelei creații a cărei împlinire sonoră se orientează în virtutea unor coordonate metamuzicale. Este o creație continuă, evolutivă, ce dezvăluie o sensibilizare acută a gîndirii muzicale. Simbolismul sonor este abuziv, înglobînd, sub imperiul acestei gîndiri sensibil înfiorate, elemente de muzică minimală, citatul muzical sau citatul din natură. Trebuie apreciată de asemenea participarea violistului Vladimir Mendelsohn, ea însăși un veritabil spectacol. *Spațiu doinit IV* de Dinu Petrescu este o lucrare a unui maestru îndelung experimentat în domeniul muzicii concrete și electronice. Voluptatea generării spațiilor sonore este ghidată de o nobilă expresie coordonatoare la nivelul formei. Prospețimea adresării are aci o solidă bază rațional științifică de care compozitorul dispune în cel mai înalt grad.

Integrala sonatelor pentru vioară și pian de Brahms

A prezenta astăzi o integrală Brahms, fie aceasta simfonică sau camerală, presupune, indiscutabil, asumarea unui act de curaj artistic, de responsabilitate ce prezidă la afirmarea unui punct de vedere ferm și interesant privind tălmăcirea creației prezentate. Versiunea la care mă refer — integrala sonatelor pentru vioară și pian de Brahms, poartă, fără putere de tăgadă, o particularitate pe care — fie că interpreții au avut-o în vedere, fie că nu — realizarea de ansamblu o evidențiază ; și anume, revenirea la un punct de vedere apropiat de cel contemporan lui Brahms însuși, privind relația dintre cele două instrumente, viziune potrivit căreia pianul este principalul realizator al discursului muzical antrenînd în structurarea acestuia vioara, drept instrument obligat. Muzician de largă experiență, violonistul Mihai Constantinescu acceptă să renunțe la atitudinea solistică în favoarea celei camerale ; este o atitudine în mod evident mai apropiată de adevărul artistic al acestor memorabile pagini ale romantismului german, o abordare întrucîtva contemporană, detașată net de așa numitul „vedetism" violonistic, frecvent practicat în muzica de cameră, pe la mijlocul secolului nostru.

Realizarea *Sonatelor*, a doua în La major și a treia în re minor, demonstrează pe deplin natura acestei colaborări camerale în care fiecare interpret aduce o contribuție bine definită, privind relaționarea momentelor discursului muzical. Cum menționam, muzician de experiență solistică și camerală, Mihai Constantinescu își poate permite acum realizarea unei subtile detașări dintr-o perspectivă mai puțin angajantă privind înlănțuirea și determinarea momentelor evoluției muzicale. Brahms capătă astfel o viziune mai mult clasică decît romantică și cred că în definirea acestei conduite interpretative aportul pianistic al tinerei muziciene Yvonne Dumitrescu-Frankenfeld a fost hotărîtor ; o anume prospețime echilibrată, o franchețe nesofisticată definesc cîntul ei. Echilibrul ansamblului nu este gîndit a crește din momentele de tensiune — prezente de altfel și acestea — cît mai mult din justa rostuire și echilibrare a planurilor melodice cu caracter expozitiv.

Este desigur o versiune a Sonatelor lui Brahms ce poate comporta judecăți de gust, dar ea rămîne în orice caz valabilă sub raportul coeziunii logice a elementelor sale. Este, în egală măsură, o versiune interesantă și echilibrată sub raportul specificului unghiurilor de abordare diferite dar concertate pe care le manifestă cei doi interpreți.

Dumitru AVAKIAN

Pagini antologice din literatura violinei

Noul ciclu cameral organizat de Filarmonica „George Enescu" (pare inepuizabilă inventivitatea organizatorilor ce-și propun mereu teme noi) face parte din familia concertelor lecție, o rudă dintre cele mai nobile așa cum ni s-a înfățișat la prima manifestare. Prezența maestrului George Manoliu care prefațează dar și conduce diversa și spectaculoasa trecere prin epocile violonistice, însuflețește acest demers. Cuvîntul său sobru capătă cele mai variate aspecte și adrese, chiar cu accente satirice uneori, îmbinînd cu dezinvoltură trăsăturile definitorii ale școlii violonistice românești în lumina gîndirii și simțirii enes-

ciene cu precizarea caracteristicilor stilului baroc în muzică sau cu modul în care trebuie judecate critic etica și estetica interpretării, de exemplu.

Interpreții primului recital au ilustrat cu aplicație tema propusă — preclasicismul muzical italian : Veracini, Corelli, Vitali, Locatelli, Nardini ; Maria Mureșan, delicată, sensibilă, cu deosebit rafinament sonor în *Sonata* de Veracini, Andrei Roșianu — un violonist cu o tehnică vitală, strălucitoare și, în fine, Florin Paul într-o excelentă formă.

Noul ciclu cameral ne apare nu numai ca un pasionant periplu de-a lungul istoriei stilurilor violonistice, sau ca o dorință pe deplin justificată de a ne înfățișa potențele expresive ale minunatului instrument care este vioara ci și ca un veritabil act de cultură a cărui audiență s-a vădit de la bun început prin calda primire a publicului.

După-amiezile muzicale ale tineretului

Cvartetul „ORFEU", cel care deschide seria consemnărilor critice de astă dată, alcătuit în cea mai mare parte din membri ai Filarmonicii „GEORGE ENESCU", ne-a dat o probă de maturitate artistică la primul său recital de la Sala mică, la care, în parte, ne-am așteptat, cunoscînd componenții formației din mai vechea lor activitate camerală ; iată-i de altfel — Eduard Popa, vioara I, Marius Mocanu, vioara a II-a, Ștefan Gheorghiu, violă și Andrei Csaba, violoncel. Seriozitatea noii formații s-a vădit de la început în alcătuirea programului — Mozart, Beethoven, Ravel — program relevant pentru calitățile tehnice și muzicale ale oricărui cvartet profesionist. Și în ansamblu, după părerea mea, recitalul a fost o reușită, îmbucurătoare pentru că probează o dată mai mult pasiunea tinerilor interpreți pentru muzica de cameră și totodată resursele lor pentru acest dificil gen instrumental.

Primul contact cu publicul a dezvăluit și cîteva carențe, mă refer la unitatea timbrală și maniera de cînt, încă insuficient realizate, la cîteva stîngăcii tehnice, la unele inconsecvențe intonaționale, etc. ... Majoritatea acestor obiecții au fost prilejuite de execuția cvartetului de Mozart. În cel de Beethoven (cu excepția finalului) și în Ravel, totul a fost mult mai îngrijit, ba chiar, ultimul avea un rafinament și o finisare a detaliilor remarcabile. Merită subliniat și faptul că formația a ajuns la acel nivel într-o perioadă de timp foarte scurtă și are deci reale șanse de progres, cu condiția unui efort cel puțin asemănător.

*

Într-un interviu difuzat în cadrul emisiunii „Gazeta muzicală Radio", Liliana Ciulei mărturisea că ultima sa pasiune este muzica de cameră și că lucrează cu rîvnă într-o formație de trio. La primul recital Carmen Mihalache — pian, Liliana Ciulei — vioară, George Atanasiu — violoncel, au prezentat un program de triouri de Bughici, Haydn, Rachmaninov și Mendelssohn-Bartholdy. Trioul de început intitulat de Dumitru Bughici *Divertisment* este o încercare portretistică a membrilor vechiului trio al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" — George Manoliu, Radu Negreanu și Serafim Antropov, portrete creionate cu reală și pătrunzătoare putere de sugestie. Din păcate însă, emoția debutului s-a tradus la cei trei tineri printr-o exagerată timiditate și piesa lui D. Bughici și-a pierdut o bună parte din valențele sale. De altfel această manieră, pe jumătate prea delicată, pe jumătate prea timidă s-a păstrat și la trio-ul de Haydn și de-abia în cel de Rachmaninov cei trei au ieșit mai decis din rezerva lor. După părerea mea, cel care imprimă această notă formației este violoncelistul George Atanasiu, astfel că pianista și violonista se pliază ele discreției artificial impuse (cînd de fapt ar trebui să fie invers), sărăcind în ultimă instanță muzica de întreaga ei expresivitate.

Am insistat asupra acestui aspect, și poate prea aspru chiar, mai ales pentru faptul că alegerea partenerilor este o problemă vitală într-un trio și deocamdată noua formație n-a rezolvat-o satisfăcător. Și, în al doilea rînd, Liliana Ciulei și Carmen Mihalache sînt două tinere interprete de valoare și de certă perspectivă și fără îndoială pot realiza performanțe net superioare celei pe care o consemnăm aici.

*

Din nou o formație studențească debutantă la După-amiezile muzicale, cvartetul intitulat „Musica Seria", dar cu o activitate solistică deja cunoscută și apreciată (laureați ai Festivalului Național Cîntarea României și ai Concursului de muzică de cameră, Brașov 1978).

În multe dintre cronicile inserate în această rubrică începutul este identic : „Debutul unei noi formații, etc." și repetarea devine o constatare statistică ce exprimă în fond fenomenul înfloririi fără precedent a muzicii de cameră, pînă nu de mult „Cenușereasa" muzicii. Se impune și constatarea îmbucurătoare că în cadrul Conservatoarelor din țara noastră nivelul de predare a cursurilor instrumentale de muzică de cameră este remarcabil și se cuvine ca activitatea cadrelor didactice să fie apreciată ca atare.

Revenind la „Musica Seria" iată-i mai întîi alcătuirea : Cristian Ifrim — vioara I, Sonia Vizante — vioara a II-a, Mirela Simionescu — violă și Zitta Masalits — violoncel, toți patru studenți la clasa de muzică de cameră a asistentului Șerban Soreanu, participant la recital în *Quintetul opus 34 în fa minor* de Brahms, lucrare izbutit redată prin frazarea avîntată și căldura participării, chiar dacă mai puțin prin precizia execuției și echilibrul sonor. Se ivește aici o problemă de ordin general de care tinerii interpreți trebuie să țină seama cu prioritate : în cîntat apare o diferență între grupul viorilor și cel al corzilor grave ; o prezență mai susținută a violei și violoncelului, un sunet mai amplu, mai expresiv, ar reda cred unitatea absolut obligatorie a cvartetului.

Piesa de deschidere, *Cvartetul opus 64 nr. 5* de Haydn a avut o evoluție inegală : corect stilistic prima parte, prea impetuos, partea a doua și cu destule neglijențe finalul. Să admitem însă că din multe puncte de vedere a fost lucrarea cea mai grea din recital și destule formații mature, cu experiență, întîmpină aceleași dificultăți la Haydn și Mozart.

O notă aparte pentru *Cvartetul nr. 5* de Wilhelm Berger tălmăcit cu sensibilitate și cu o exactitate notabilă de cei patru tineri interpreți.

★

Scriam într-un articol cîteva cuvinte despre Andrei Roșianu, spunînd că este un violonist vital și cu o tehnică robustă, impresie pe care am verificat-o cu ocazia debutului său la După-amiezile muzicale. Elev încă, la Liceul de artă George Enescu, Andrei Roșianu și-a alcătuit pentru primul său recital un program ambițios și poate o idee peste măsura puterilor sale artistice actuale — *Trilul diavolului* de Tartini, *Sonata I în Sol major* de Brahms și *Sonata a II-a în fa minor* de George Enescu — program dificil în sine, oricum. Cred că ar fi fost mai avantajat dacă și-ar fi ales alte piese, mai spectaculoase, de virtuozitate, de exemplu. Trecînd însă peste aceste considerente conjuncturale, Andrei Roșianu poate fi socotit drept unul dintre tinerele talente ce promit, deocamdată mai mult sub aspectul dezinvolturii tehnice, dar mulți violoniști au început așa. Are o sonoritate amplă, o predilecție chiar pentru cîntatul în forță, emisie clară și curată, o execuție îngrijită, cu alte cuvinte mijloacele de exprimare îi sînt la îndemînă. Sigur că Brahms și Enescu reclamă în plus o sensibilitate, o trăire, un rafinament care să coordoneze poetic toate celelalte calități ; semne erau, mai ales în *Sonata* de Enescu și timpul le poate amplifica și desăvîrși, cu condiția ca Andrei Roșianu însuși să-l ajute, pentru că sensibilitatea și gustul se pot și ele cultiva la rîndul lor.

Andrei Roșianu a lăsat o impresie mult peste media obișnuită și această scurtă cronică vrea să fie o primă consemnare publică a unui real talent și totodată speranța realizării sale.

★

Următorul recital pe care-l consemnăm în rubrica noastră este unul dintre frumoasele recitaluri ale După-amiezelor muzicale, în care grația tinereții și precizia cîntului se întîlnesc într-un agreabil spectacol.

Mai întîi pianista Roxana Lazăr, un nume ce devine cunoscut, ne-a oferit o *Sonată* de Mozart *(în Re major, K. V. 570)* într-o versiune extrem de atractivă. Am avut impresia că pentru prima dată talentul său reușește să se exprime cu toată claritatea : vivacitatea, căldura sensibilității, disimulată de o dispoziție ușor malițioasă, simplitatea cursivă a părților repezi, suplețea tușeului făceau ca imaginea stilului mozartian să fie întrutotul veridică. În aceeași atmosferă delicată și *Sonata a II-a în Sol minor* de Schumann, izbutită ca poetică dar lipsindu-i generozitatea marilor contraste romantice.

În general vorbind, Roxana Lazăr este într-un evident progres în sensul ordonării și stăpînirii mai calme a mijloacelor tehnice, cîștig important în aflarea echilibrului artistic.

Debutantă la După-amieze..., violonista Diana Josan a fost o revelație, dovedind o surprinzătoare maturitate artistică, *Sonata a V-a* de Beethoven fiind un elocvent exemplu. Tînăra violonistă cîntă cu deosebită finețe, fără a pierde însă cu nimic din vigoarea necesară în momentele mai intens dramatice ; expresivitatea părții a doua era egalată doar de liniștea desfășurării, eleganța arcușului trăda o cultură stilistică atent șlefuită. Totul îngrijit, cu o evidentă dragoste pentru amănunt, dar mereu cu ideea ansamblului prezentă în maniera de frazare, de altfel în spiritul celei mai curate tradiții clasice. Interpretarea *Sonatei a V-a* de Beethoven o atestă pe Diana Josan ca pe o muziciană de cameră cu o remarcabilă inteligență artistică. Aprecierea este confirmată și de modul în care a construit *Sonata I în sol major* de Brahms, în planuri și tonuri mai discrete, păstrînd însă întreagă gama raporturilor expresive. Și din nou măsura gustului, prezentarea tehnică impecabilă și un anumit farmec în cîntat, mai greu de analizat.

Partenerul său, pianistul Adrian Tomescu, muzician care și-a consolidat o excelentă reputație, a fost la rîndul său într-o zi bună și o prezență mai susținută în viața de concert a acestui nou cuplu de sonate ar fi binevenită.

★

Un nou recital de ținută în care au fost prezentați doi dintre cei mai tineri laureați ai Festivalului Național „Cîntarea României" și ai concursului „Lira de aur" (Suceava), pianista Delia Pavlovici și violonistul Gabriel Croitoru, amîndoi elevi ai Liceului de artă „George Enescu" din București.

Mărturisesc că-i ascult pentru prima oară dar cu deosebită încîntare și reflectam după recitalul lor că atît timp cît o generație după alta și deseori mult mai des, apar asemenea talente, ne putem păstra întreaga încredere și speranță în viitorul muzicii și implicit al culturii spirituale românești.

Recitalul lor a fost o veritabilă probă de măiestrie artistică și fac această apreciere cîntărindu-mi cu grijă termenii. Alături de execuția tehnică extrem de îngrijită a unora dintre cele mai dificile piese din literatura pianului și a viorii, cei doi tineri interpreți au frapat mai ales printr-o înțelegere și redare matură a sensului muzical, de aici și expresia „măiestrie".

Într-una din mai vechile cronici ale rubricii de față prezentam în cuvinte entuziaste alți doi tineri interpreți, mai bine zis interprete, care între timp s-au impus cu brio în viața muzicală : Dana Borșan și Liliana Ciulei ; vă propun acum pe Delia Pavlovici și Gabriel Croitoru și fac astfel aceeași afirmație de credință în izbînzile lor artistice de acum și de mai tîrziu.

★

În cel de al doilea recital al său la După-amiezile muzicale, contrabasistul Dorin Marc a confirmat buna sa pregătire ; un program de concurs, cu piese impuse — numai astfel se poate explica prezența unei lucrări ca *Passacaglia* de Kestner, anostă, lungă și grea — pe care l-a susținut cu grijă de la început pînă la sfîrșit. De altfel, grija pentru corectitudinea textului s-a văzut mai mult decît trebuia în dauna

unei degajări care să permită o mai pronunțată expresivitate. Sau, mai exact spus, o expresivitate normală, firească etc., cum vrem să-i spunem, și fără de care — să-mi fie iertată repetarea — muzica își pierde orice interes. Excepția a constituit-o o piesă mai veche din repertoriul său, *Variațiuni* de Bottesini pe tema *Nel cor piu non mi sento* și care, paradoxal, era mai grea, cel puțin din punct de vedere tehnic.

O zi mai bună, o zi mai proastă, e vorba și de inspirația momentului și poate în mai mare măsură decît s-ar crede ; cum ziceam însă la început, Dorin Marc își confirmă clasa.

Violoncelistul Marin Cazacu, absolvent în anul acesta al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" a lăsat o impresie deosebită : o tehnică limpede în care fiecare detaliu era cultivat cu toată atenția, un sunet amplu și mai ales o susținere în cîntat care dă viață liniei melodice. Aceasta ar fi de altfel calitatea esențială a interpretării sale în *Sonata a III-a în sol minor* de Bach, la care aș adăuga justețea stilistică pe care o dovedeau tempo-urile, planurile de nuanțe, accentele expresive, pulsul muzicii în general.

Recitalul tînărului violoncelist ne-a prilejuit și reaudierea unei piese a maestrului Serafim Antropov, *Meditație*, a cărei muzică generoasă și delicată reflectă fidel calitățile cu totul ieșite din comun ale omului SERAFIM ANTROPOV.

CRONICAR

Premieră la Conservatorul „Ciprian Porumbescu"

Sala de operă a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" a fost martora premierei absolute a vodevilului *Duduca Bălașa*, pe muzica studentului Dumitru Lupu (anul II — Canto) și libretul semnat de regizoarea Tamara Scarlatos și Maria Purdea, realizată în totalitate de studenții clasei de Arta actorului.

Gen de tradiție în cultura muzicală românească, punctînd începuturile operetei muzicale românești, cultivat cu precădere în secolul trecut de Alexandru Flechtenmacher, vodevilul a fost uitat în ultima vreme, sau a fost prezentat sub titlul mai pretențios de „musical". Reintrarea sa în preocupările componistice actuale se profilează înbucurător, ținînd seama de calitățile sale de satiră a moravurilor — prin conținut — și de accesibilitatea adresării publice — prin formă.

În vodevilul de față, autorii își propun o ușoară ironie la adresa ifoselor orășenești purtate de Duduca Bălașa și nepoții săi pe pajiștile însorite ale munților, purtare nepotrivită cu sinceritatea și robustețea oamenilor trăiți în mijlocul naturii, dar și elogierea puterii binefăcătoare a dragostei, care deschide inimile spre frumusețe și înțelegere.

Acțiunea vodevilului se desfășoară cursiv, susținută de o muzică plăcută, cu accente ritmice zglobii, amintind dansurile populare românești, precum și o melodică agreabilă, de inspirație folclorică. Muzica urmărește cu dezinvoltură și veselă ironie sublinierea momentelor comice și a exuberanței colective. Cunoscut deja prin lucrările sale în domeniul muzicii ușoare, Dumitru Lupu nu-și dezminte substanța sa de melodist prin excelență, atașat intonațiilor în stil popular, tratate într-o armonie firească.

Interpreții spectacolului, aflați fiecare la prima apariție scenică, au realizat (cu unele mici stîngăcii inerente începutului) o atmosferă antrenantă, dezvăluindu-și atît calitățile interpretative cît și cele vocale. Tînăra pereche de îndrăgostiți ce-și petrece luna de miere la munte, însoțită de „mătușica", a căpătat chipurile și vocile studenților Doina Dinu (Elena) și Adrian Daminescu (Alexandru), ambii în anul II — canto. Baciul, cu mai multă stînjeneală în mișcări, dar cu un timbru vocal ce promite, a fost interpretat de studentul Emil Spătaru (anul I — canto), iar Ursul, deși mai puțin prezent cu vocea, a stîrnit admirația publicului prin mișcare și costum (Camil Mara, anul I — canto).

O mențiune specială pentru deținătoarea rolului titular, Cristina Gherghel (anul II — canto), care atît prin vocea bine condusă în partitură cît și prin interpretarea scenică de o deosebită plasticitate (îndrumată cu competență de conferențiar Sultănica Baciu), a reușit o perfectă sincronizare a modulației vocale cu mișcarea scenică.

Întregul spectacol regizat de Tamara Scarlatos (pregătirea la pian Lidia Lozovschi — anul III), prin economia decorului și recuzitei, este conceput spre a putea fi jucat în fabrici, uzine, școli, cluburi etc., acțiune pe care realizatorii se și pregătesc să o înceapă în luna aprilie.

Să salutăm această frumoasă inițiativă și să-i dorim succes !

Dialogul compozitorilor cu mișcarea artistică de mase

Din dorința unei directe colaborări în vederea creației angajate pe linia necesităților și posibilităților desfășurării activității artistice a formațiilor de amatori, Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R.S. România și Centrul de îndrumare a mișcării artistice de amatori al sectorului 2 au organizat la Casa de cultură „Mihai Eminescu" din Capitală un concert dezbatere. Au fost angrenați în această acțiune atît compozitorii — ca îndrumători și creatori, formații corale, soliști și orchestre de muzică ușoară — ca interpreți în concert, cît și opinia publicului (tineri oameni ai muncii din întreprinderile platformei industriale Pipera).

Prezidînd această întîlnire din partea Uniunii compozitorilor, compozitorul Laurențiu Profeta a dat cuvîntul îndrumătorilor artistici direcți ai formațiilor prezente pe podiumul de concert.

Formația care a început dialogul interpretativ a fost Corul sindicatului învățămînt al sectorului 2, dirijat de Nicolae Istrate. Compozitorul George Grigoriu, îndrumător al acestei formații — desemnat din inițiativa creatoare a Uniunii compozitorilor, prin care membrii uniunii sînt permanent alături de artiștii amatori angrenați în Festivalul național „Cîntarea României", pentru a susține și ridica nivelul pregătirii artistice al acestora, — a prezentat publicului formația corală, inițiatorii și dirijorii săi, precum și succesele repurtate în diferite concursuri de-a lungul celor cinci ani de la înființare.

În concertul dezbatere Corul sindicatului învățămînt al sectorului 2 a prezentat un scurt program de cîntece de mase între care amintim lucrări deja cunoscute și apreciate de public : *Patrie, credința mea* de Dinu Stelian, *Crainici ai păcii* de Sergiu Sarchizov, *Partidul marii biruințe* de Mircea Neagu, *Imn neatîrnării* de Alexandru Pașcanu, *Limba noastră* de Alexandru Cristea, precum și lucrarea dedicată oamenilor muncii din sectorul 2 — *Oameni, fapte* de George Grigoriu și lucrarea în primă audiție *În așfințit* de Mircea Bădulescu. Dăruirea și căldura pe care artiștii amatori o pun în glasuri transmite emoția artistică publicului ascultător, care întîmpină cu aplauze evoluția lor.

Programul concertului a cuprins apoi un scurt recital de lieduri românești susținut de soprana Catrinel Papadopol, ing. chimist la Institutul de geologie. Despre dînsa și formația „Lyra", a cărei componentă este, a vorbit compozitorul Adrian Rațiu, elogiind atît calitățile formației cît și ale interpretei, care au susținut concerte și pe scena Ateneului român, cu lucrări valoroase în primă audiție. În concertul de față, Catrinel Papadopol, acompaniată de pianista Doina Prodan, a interpretat cu multă acurateță și sensibilitate liedurile *Nocturne* de Anatol Vieru și *Lumineze stelele !* de Felicia Donceanu (p. a.).

Concertul a fost încheiat de Formația de muzică ușoară a I.R.U.C. dirijată de Anton Rașcu. Ca îndrumător actual al formației, compozitorul Adalbert Winkler a prezentat formația subliniindu-i calitățile interpretative ce au făcut-o să primească premiul I pe Capitală la ediția trecută a Festivalului „Cîntarea României". Formația a interpretat un aranjament de melodii de muzică de dans aparținînd dirijorului formației, Anton Rașcu, *Să cîntăm bucuria* de George Grigoriu, solistă Mariana Munteanu, *Lăutarii* de Marius Țeicu, solistă Liliana Stăncescu și *Ciuleandra,* în aranjament improvizatoric aparținînd lui Adalbert Winkler.

Formația I.R.U.C., bine închegată, cîntînd cu acurateță ritmică și melodică precum și soliștii — cu certe calități vocale — au întrunit aprecierea unanimă a publicului.

În partea a II-a a întîlnirii dintre compozitori, interpreți amatori și public a avut loc un schimb fructuos de opinii la care au participat reprezentanții Uniunii compozitorilor și ai publicului prezent.

Cu această ocazie s-a dovedit o dată în plus necesitatea prezenței compozitorilor alături de formațiile artiștilor amatori, pentru cunoașterea posibilităților interpretative și crearea unor lucrări adecvate, precum și pentru îndrumarea calitativă a pregătirii muzicale a componenților formațiilor, aducerea acesteia în planul profesionalității.

De asemenea, opinia publicului prezent a subliniat dorința întemeiată a acestuia pentru o muzică românească angajată, răspunzînd preocupărilor și sensibilității tineretului nostru muncitor, doleanță pe care compozitorii o împlinesc și vor continua să o cultive în creațiile lor.

Prezența la această dezbatere a tovarășului Victor Moldovan, președintele Comitetului culturii și educației socialiste al sectorului 2, a relevat posibilitățile de dialog și confruntare artistică între artiștii amatori și profesioniști, ce vor putea fi continuate și fructificate în cadrul primului teatru de amatori ce va ființa sub egida Casei de cultură a sectorului 2 „Mihai Eminescu". Răspunzînd invitației formulate, compozitorul Laurențiu Profeta, secretar al Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, a promis tot sprijinul și participarea la realizarea părții muzicale a activităților viitorului teatru de amatori.

Întregul concert dezbatere s-a dovedit de o importantă valoare și eficiență în educarea artistică a tineretului și în îndrumarea mișcării artistice de amatori integrată în Festivalul național „Cîntarea României".

Mihaela MARINESCU

Triptic de balet

Iată un titlu generic recomandînd o valoroasă realizare artistică a baletului Operei Române, care tălmăcește în limbaj original trei piese muzicale din repertoriul universal, diferențiate ca stil dar apropiate în mod ideal prin harul inefabil al capodoperei.

Într-un aranjament coregrafic de inspirată originalitate, aparținînd reputatei interprete și coregrafe Alexa Mezincescu, spectacolul reluat recent pe scena Operei, prezintă suita *Anotimpurile* de Vivaldi, fragmente din *Tristan și Isolda* de Wagner și *Simfonia clasică* de Prokofiev.

Reușita deplină a acestei reprezentații la care își dau concursul personalități consacrate precum și talente aflate la începutul afirmării lor, demonstrează însușirile remarcabile ale baletului nostru alături de existența preocupărilor creatoare atît de necesare pentru cultivarea moștenirii clasice și îmbogățirea limbajului coregrafic cu noi atribute ale expresiei moderne.

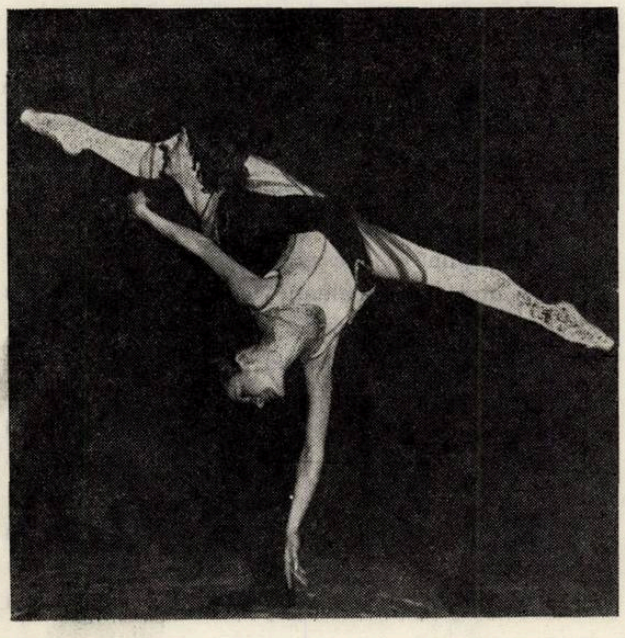
Muzica, de la rafinamentul nobil și seninătatea preclasică la neliniștile sfîșietoare ale romantismului wagnerian sau exuberanța ironică a creației lui

Prokofiev este dublată de o partitură coregrafică colorată, în care momentele calme, de un lirism transfigurat se înlănțuie firesc cu intensitățile dramatice, iar sugestia poetică este perfect asimilată echilibrului dinamic sonor.

Prima parte a spectacolului alcătuită din ciclul celor patru concerte instrumentale ale lui Vivaldi, *Anotimpurile*, este o transpunere de mare finețe în limbaj coregrafic a mesajului melodic vibrant al preclasicului italian. Formula orchestrei instrumentale de proporții reduse, care cultivă dialogul viorilor soliste cu restul ansamblului, *tutti*, este urmată îndeaproape de desfășurarea într-un cadru scenic simplu, dar sugestiv a unor variante de dans mereu reînnoite, succedîndu-se ca într-un armonios recitativ. Piesa de debut a ciclului instrumental, în viziune coregrafică este *Concertul nr. 2, „Vara"* a cărui atmosferă pastorală, meditativă, tulburată de freamătul descripțiilor de natură este redată prin mișcări sinuoase și ralentiuri ample alternînd cu vivacitatea părților solistice și a ansamblului. O expresie unitară o oferă și redarea motivelor muzicale a celorlalte trei concerte ce culminează cu atmosfera festivă a *„Primăverii"*, piesă ce încheie simbolic ciclul coregrafic al *Anotimpurilor*. La realizarea acestei partituri și-au adus contribuția valoroasă interpreții: Alexa Mezincescu, Cristina Hamel, Eugenia Cotovelea, Viorica Mihnea, Paraschiv Pieleanu, Mihai Ciortea, Nicolae Deneș, Adrian Gheorghiu. Remarcăm în mod deosebit resursele de exprimare ale balerinei Alexa Mezincescu care trece cu succes de la gama rolurilor specifice baletelor clasice la discursul coregrafic nou, cu subtile valențe poetice.

Partea a doua a spectacolului este o transpunere coregrafică după motivele poemului dramatic *Tristan și Isolda* de Richard Wagner. Remarcăm intuiția

Magdalena Popa și Ștefan Bănică în Tristan și Isolda



Serghei Prokofiev — „Simfonia clasică"

ANOTIMPURILE de Vivaldi

coregrafică și dramatismul interpretării care evidențiază esența substanței muzicale și materializează sugestiile poetice și filosofice ale universului wagnerian. Aranjamentul orchestral alcătuit din preludiile operei *Tristan și Isolda* și din leit-motivul morții Isoldei, recreează în limbaj coregrafic povestea legendarului cuplu. Pasiunile exacerbate ale eroilor dominate de ideea dragostei și a morții sînt întruchipate de atitudini plastice îndrăznețe la care se adaugă elemente expresive de pantomimă sau acel joc al „tăcerilor" pe momente lipsite de muzică, ce reprezintă tot atîtea repere de structură în spiritul operei lui Wagner. Vocea umană este înlocuită, cu efect reînnoit, de plastica pură a mișcărilor de dans ce exteriorizează sentimentele și zbuciumul personajelor, patetismul iubirii sau extazul morții.

Metafora finală aduce parcă dincolo de ideea sacrificiului și a iubirii acea imagine a pesimismului schopenhauerian resimțit într-un fel aparte de creația wagneriană și apropiindu-ne o cunoscută viziune a iubirii, a vieții ca „vis al morții eterne".

Interpretarea deosebită a Magdalenei Popa pentru care coregrafia pare a fi scrisă, evidențiază excelentele resurse dramatice și virtuțile plastice ale balerinei alături de care se disting în mod egal calitățile interpretative ale lui Ștefan Bănică în rolul lui Tristan. Ultima parte a spectacolului, pe muzica *Concertului pentru pian în do major* și a *Simfoniei*

clasice de Prokofiev este o compoziție coregrafică plină de umor și inventivitate, cu personaje individualizate din lumea dansului, la care admirăm deopotrivă talentul actoricesc și virtuozitatea tehnică. Pe fundalul interpretării omogene a ansamblului se înscrie cromatica unor valoroase evoluții de dans datorate interpreților: Alexa Mezincescu, Mihaela Crăciunescu, Luminița Dumitrescu, Cristina Teodorescu, George Covalec, George Bodnarciuc, Sorin David, Cristian Crăciun.

Spectacolul „Tripticului de balet" reprezintă, fără îndoială un autentic succes, în stare să confirme binecunoscutul prestigiu al școlii românești de balet.

Emilia ENACHE

Premieră la Teatrul de Operetă

Cu noua premieră *Violete de Parma*, Teatrul de operetă adaugă un nou succes în domeniul creațiilor originale.

Melodist prin excelență, compozitorul Elly Roman, avînd ca fond literar libretul lui Val Săndulescu, realizează o lucrare de excepție.

Propunîndu-și să readucă în actualitate personalități din istoria zbuciumată a țării noastre, Val Săndulescu reușește să scrie o lucrare în care personajul central al acțiunii este Costache Negri, unul din cei mai însemnați cărturari ai generației de la 1848.

Veridicitatea libretului rezultă și din măiestria cu care Val Săndulescu reușește să îmbine aspecte cu semnificații majore din viața eroului principal și a celorlalte personaje cu momente lirice, uneori grotești, atunci cînd situația o cere. Semnificative în acest sens sînt cuvintele scriitorului Ion Dodu Bălan, inserate în programul de sală: „Cu o remarcabilă știință a construcției dramatice, cu o economie de mijloace artistice, cu un deosebit simț scenic, bazat pe o temeinică documentare, inteligent transfigurată, Val Săndulescu reînvie în culorile ei specifice, o epocă zbuciumată, de răscruce, din istoria poporului român, avînd în centrul ei figura luminoasă a lui Costache Negri — înconjurat de personaje, cum ar fi luptătorul muntean Mitiță, revoluționarul italian Gaetano, hîtrul și înțeleptul țăran Ilie".

Avînd la pupitrul regizoral pe George Zaharescu, personalitate afirmată și confirmată a genului liric, lucrarea dezvăluie cu fast și sobrietate sensurile dorite de autori.

George Zaharescu încearcă și găsește cele mai adecvate modalități de punere în scenă, alternînd momentele de mișcare cu cele voit statice, semnificînd acele tablouri de epocă care dau noi sensuri unor idei care țin de tradiții.

Beneficiind de o distribuție de excepție, spectacolul impresionează și convinge prin prezența unor soliști, autentice revelații ale genului: Mihaela Mijea, Daniela Diaconescu și Cornel Rusu.

Formația corală și cea orchestrală, deși au contribuții la realizarea spectacolului, au și momente în care își pierd fie intonația, fie ritmul, fie culoarea muzicală.

Reușitul spectacol a beneficiat și de o interesantă dezbatere organizată de A.T.M. cu prezența unor critici muzicali reputați din ale căror impresii în legătură cu spectacolul consemnăm pe cele mai interesante: „Spectacolul este foarte bun, foarte fin, lipsit de trivialitate. Protagoniștii, Mihaela Mijea, Daniela Diaconescu și Cornel Rusu, s-au situat la o înaltă ținută interpretativă" (Doru Popovici). „Din punct de vedere muzical, lucrarea este o reușită a genului" (Vasile Donose). „În momentul de față la Teatrul de operetă există o echipă profesionistă de creatori care realizează lucruri foarte interesante, de înaltă ținută artistică. Muzica este bună, melodioasă, imprimînd întregului spectacol o notă de bună calitate" (Alfred Hoffman). *Violete de Parma* este un spectacol închegat și bine integrat în cadrul artistic al genului" (Iosif Sava). „Opereta portret se dovedește în contextul contemporan ca fiind cea mai valoroasă. Costache Negri în interpretarea lui Cornel Rusu a reușit să devină un personaj de neuitat" (Viorel Cosma), „Georce Zaharescu, împreună cu ceilalți creatori și interpreți au realizat un tip de montare ireproșabilă, fără fisură, omogenă. Datorită substanței elevate a muzicii, spectacolul se apropie foarte mult de genul operei" (Luminița Vartolomei). „Cu o partitură de o înaltă muzicalitate, Elly Roman se dovedește a fi unul din maeștrii genului" (Smaranda Oțeanu).

Desfășurată ca un dialog, de o parte conducerea instituției, principalii realizatori și interpreți, pe de altă parte membrii secției de critică a A.T.M., această întîlnire a reușit să creeze acea ambianță atît de necesară clarificării noului în arta creatoare și interpretativă.

Concert de muzică ușoară românească

Concertul de muzică ușoară, organizat de Teatrul muzical „Constantin Tănase", în colaborare cu Uniunea compozitorilor, prezentat în sala Savoy, s-a înscris ca o realizare artistică autentică, panoramic al celor mai recente și reușite creații ale genului.

Spectacolul s-a dorit, în primul rînd, o trecere în revistă a lucrărilor reușite. Această manifestare s-ar dori generalizată, itinerată și în alte localități dornice de a cunoaște creația muzicală de gen în interpretări corespunzătoare și cît mai aproape de momentul lansării ei în public.

Reconfirmîndu-și talentul de excepție, în dubla ipostază de compozitor și interpret, Marius Țeicu realizează în cadrul concertului un veritabil „recital" de măiestrie creatoare și interpretativă, din care am reținut lucrările *Țara mea*, *Proverbe*, *Strada mare* și *Țara*.

Reîntîlnirea cu lucrările lui Ion Cristinoiu, în acest concert fiind vorba de piesa *Dacă ai să-mi spui*, a reprezentat o nouă afirmare a stilului și personalității sale.

Şi cum consemnările noastre, fără a-şi propune o ierarhizare valorică, nu pot omite prezenţele notabile, semnalează nume ca Marcel Dragomir, Dan Stoian, Dan Ardelean, Bratu Voicescu, nume impuse sau care sînt în plină ascensiune.

Enunţarea numelor de creatori din generaţia matură, de altfel substanţial reprezentată în concert, dă garanţie valorii şi diversităţii acestei manifestări, siguranţă şi certitudine afirmaţiilor şi tonului folosit de semnatarul acestor rînduri : Camelia Dăscălescu cu piesa *Tangoul dragostei*, Alexandru Mandy cu lucrarea *Coloana nesfîrşită*, Temistocle Popa cu melodia *Vreau să semeni doar cu mine*, Aurel Giroveanu cu piesele *Urzicele* şi *Ţară dragă*. Mişu Iancu cu *Cîntec de demult*, H. Mălineanu cu melodia *Şi ai venit la mine toamnă*, Gelu Solomonescu cu piesele *Salutare pămînt* şi *Daţi-mi armele să le prefac în flori*, Nicolae Kirculescu cu melodia *Canarul*, Laurenţiu Profeta cu piesele *Pajul Cupidon* şi *Maestre, muzica*, Vasile Veselovschi cu melodiile *Tinereţe* şi *La cinema* şi George Grigoriu cu un original şi antrenant *Moment disco*.

Dar succesul acestei manifestări nu putea fi deplin fără aportul formaţiei orchestrale condusă cu măiestrie de Gelu Solomonescu şi al soliştilor vocali prezenţi în cele mai diverse şi originale ipostaze impuse de partiturile şi aranjamentele pieselor respective, pornind de la solouri, duete, pînă la ample grupuri de voci egale sau mixte.

Impunîndu-se prin omogenitate, sensibilitate şi un deosebit simţ al scenei, *Grupul 5 T* reuşeşte încă o dată să fie o prezenţă plină de temperament şi originalitate.

Dintre soliştii consacraţi ai genului am remarcat încă o dată maturitatea cu care Sergiu Cioiu se dăruieşte şi înţelege să transmită publicului sensurile majore ale muzicii uşoare.

Dan Spătaru, prin prezenţa în acest concert, îşi etalează o dată în plus afecţiunea şi dăruirea sinceră, puse în slujba muzicii uşoare româneşti.

O stilistă prin excelenţă, Elena Constantinescu revine pe scenă cu aceleaşi calităţi vocale şi interpretative care au consacrat-o.

În plină maturitate profesională, solista Anca Liana, posesoarea unui ambitus vocal omogen şi plin de sensibilitate se impune deopotrivă prin prestanţă artistică şi ţinută scenică.

Tot dintre interpreţii consacraţi, au mai susţinut partituri muzicale, cu aporturi diferenţiate, soliştii Mira Moreno-Toroimac, Eva Kiss, şi actorul Alexandru Arşinel.

Din grupul de interpreţi tineri, grup care de altfel a asigurat concertului nu numai vioiciune şi prospeţime ci şi calitate, s-a detaşat solista Mariana Ritz, cucerind în cele cîteva apariţii, prin naturaleţe şi sensibilitate şi printr-o amplă gamă de posibilităţi vocale.

Intenţionat am omis cîteva nume de interpreţi care, deşi n-au afectat bunul gust, în schimb n-au reuşit să convingă şi să transmită.

Prezentarea asigurată de Lucia Boga şi Titus Perşa a creat în contextul acestei manifestări pete total nearmonizate cu celelalte componente interpretative. Uzînd de un text neadecvat şi susţinut scenic în acelaşi mod, cei doi prezentatori se întreceau parcă în bîlbîieli şi improvizaţii, creînd momente de ilaritate, nu prin ceea ce aveau de spus, ci prin felul în care au apărut în spectacol.

La Teatrul „Constantin Tănase"

Continuînd seria premierelor cu o consecvenţă demnă de apreciat, Teatrul satiric-muzical „Constantin Tănase" ne propune un nou spectacol, intitulat *Costică, ne vede lumea*.

Conceput ca o revistă, în a cărei desfăşurare sînt prezente toate componentele „clasice" ale genului : monoloage, cuplete, scenete, numere muzicale şi balete, spectacolul se impune atenţiei spectatorilor prin ineditul aspectelor semnalate şi pieselor muzicale, deopotrivă prin valoarea actorilor, soliştilor vocali, formaţiei orchestrale şi grupului de balerini.

Pornind de la un pretext sugerat prin titlul spectacolului, autorul citează şi comentează în forme şi modalităţi specifice genului, aspecte izolate, dar încă existente la anumite categorii de persoane.

Scris de Petre Bărbulescu, cu măiestria specifică genului şi proprie şi altor spectacole de revistă ale aceluiaşi autor, actualul spectacol beneficiază de o partitură inspirată şi deosebit de favorabilă desfăşurării acţiunii, semnată de compozitorul Temistocle Popa, autor al unor cunoscute şi apreciate melodii de muzică uşoară şi care îşi probează o dată în plus talentul şi maturitatea profesională, rezultat al unei activităţi componistice de un sfert de veac, semnificaţiile acestei aniversări fiind comentate de autor în sală. „...Colaborarea cu Teatrul „C. Tănase" a fost pentru mine întotdeauna un prilej de satisfacţii. Scena pe care mi-am purtat şi eu ani de zile paşii ca interpret instrumentist, alături de nişte oameni minunaţi ai acestui colectiv, reprezintă pentru mine astăzi, cînd împlinesc 25 de ani de carieră componistică, o încununare a activităţii, o bucurie a unor realizări".

Referindu-ne la interpreţii principali, citarea unor nume cunoscute şi recunoscute ca Mihai Fotino şi Rodica Popescu, actori ai Naţionalului bucureştean, dau certitudinea valorică a interpretării.

Apoi, Nicu Constantin, un talent cu inepuizabile resurse de comunicare, ne apare o prezenţă plină de fantezie în diverse roluri şi ipostaze. Romica Puceanu, la recunoscutu-i talent de interpretă, îl adaugă, în acest spectacol şi pe cel de cupletistă.

Revederea şi reascultarea solistei Anca Liana, cu decenţa şi diversitatea disponibilităţilor sale interpretative, reprezintă o satisfacţie şi o certitudine a talentului acestei cîntăreţe.

Cu totul contrastantă ne apare Jeanina Matei, care uzează şi abuzează de mijloace de „comunicare" pu-

ţin proprii scenei, creînd prin aceasta disonanţe nerezolvate artistic în spectacol.

Omogenitatea spectacolului este asigurată şi de numerele coregrafice realizate de Doina Mihăescu, cu contribuţia unui grup de dansatori receptiv la sugestiile creatoare şi imaginative ale autoarei.

Deşi coregrafia uzează în cea mai mare parte de întregul grup de dansatori, fără a-şi propune individualizări, talentul şi prezenţa plină de temperament ale balerinei Tanţi Cişman, fac din aceasta un personaj de culoare al spectacolului, interpretă care de altfel putea fi mai mult solicitată.

Regia spectacolului, asigurată de Biţu Fălticineanu, reuşeşte să asigure cursivitate şi antren şi, în acelaşi timp, cadrul firesc de prezentare a numerelor muzicale, satirice şi coregrafice.

Beneficiind de conducerea muzicală a experimentatului dirijor Gelu Solomonescu, spectacolul are un oarecare ritm şi culoare, fiind amuzant şi deconectant.

Ştefan CĂRĂPĂNCEANU

Profil interpretativ Martha Kessler

Personalitate marcantă a vieţii muzicale din ţara noastră, artistă aflată în plină maturitate, de 20 de ani solistă a Filarmonicii „George Enescu", mezzosoprana Martha Kessler a iniţiat o acţiune de mare anvergură şi răspundere, încercînd să ne prezinte în 20 de recitaluri „O antologie a muzicii vocale".

Este, fără îndoială, o muncă ce presupune o vastă cultură muzicală, o mare putere de discernămînt, pentru a putea ca numai în 20 de momente să prezinţi ceea ce maeştrii muzicii vocale ai tuturor timpurilor au dat mai bun şi mai valoros.

Martha Kessler, interpretă cu un bogat potenţial artistic, s-a dedicat de-a lungul carierei sale, cu pasiune şi devotament, promovării genului vocal-simfonic şi cameral. Posesoare a unei voci calde, profunde, uşor adaptabilă diverselor stiluri muzicale, solista noastră s-a impus atît în ţară, cît şi pe multe din scenele de concert ale lumii, de la Viena la Londra, de la München la Ierusalim, unde s-a bucurat de binemeritate succese.

Bogata sa cultură muzicală, dorinţa de perfecţionare, includerea în repertoriu a unor lucrări de diverse facturi, de la trubaduri la Alban Berg, de la Schumann, Beethoven la Aurel Stroe, denotă un artist complet, cu o puternică personalitate care aspiră la culmile genului.

Aflată la jumătatea drumului, la cel de al unsprezecelea recital, Martha Kessler a reuşit să parcurgă lungul drum al muzicii, de la trubaduri, trouveri, minnesängeri, pînă la titanii clasicismului vienez, într-o comunicare afectiv-intelectualizată sobră şi de foarte bună calitate.

Meritul acestei frumoase realizări revine, deopotrivă şi colaboratorilor săi instrumentişti, împreună cu care s-au readus în memoria noastră nume faimoase ca Guillaume de Machault, John Dunstable, Josquin Des Pres, Orlando di Lasso, Claudio Monteverdi, Heinrich Schütz, Henry Purcell, G. B. Pergolesi, Alessandro Scarlatti, A. Vivaldi, G. Ph. Telemann, Dietrich Buxtehude, J. Ph. Rameau, J. B. Lully, John Dowland, Thomas Morley, Händel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, simpla lor înşiruire însemnînd desigur, foarte mult.

Fără îndoială, grija promovării repertoriului naţional constituie pentru fiecare artist o datorie de onoare. Pentru Martha Kessler, această datorie este împletită cu marea dragoste cu care interpretează piesele compozitorilor noştri, fie clasici, fie contemporani, ducîndu-le faima şi în afara hotarelor ţării.

Şcoala de compoziţie românească contemporană, cu preocupări dintre cele mai diverse, cu o mare bogăţie de personalităţi şi stiluri şi-a cucerit de mult binemeritaţii lauri ai consacrării internaţionale, dovedind totodată existenţa unei puternice tradiţii, continuată de talente mature sau tinere, într-un sens profund ascendent.

Veridicitatea acestei continuităţi ne-a fost confirmată şi de recitalul intitulat *Izvoare muzicale româneşti şi ecourile lor în veacul XX*, structurat în două părţi, cea dintîi cuprinzînd „vechiul", iar cea de a doua, transformarea acestui „vechi" cu mijloacele moderne de lucru.

Excepţională selecţia pieselor din prima parte ce a cuprins un buchet valoros de lucrări anonime, sau aparţinînd unor nume de seamă din istoria noastră din toate cele trei provincii româneşti (*Melodie* de Dimitrie Cantemir, *Chinonic* de Dometian Vlahul, *De frumuseţea ta* de Macarie Ieromonahul, *Duete* de Gabriel Reilich, *Arie* de Johann Sartorius). Este o mare realizare readucerea acestor ctitori ai artei noastre muzicale în actualitate, avînd în vedere faptul că multă vreme au fost, pe nedrept, ţinuţi într-un semianonimat. Acest program, bine construit a fost interpretat de mezzosoprana Martha Kessler, alături de soprana Georgeta Stoleru şi de Ion Ivan Roncea — harpă, Voicu Vasinca — flaut, Şerban Soreanu — pian, Iosif Sava — clavecin, constituind un eveniment în reconsiderarea valorilor spirituale ale trecutului.

Partea a doua a programului a adus în faţa spectatorilor patru prime audiţii, două de compozitori aflaţi la vîrsta maturităţii artistice — *Destăinuire* de Doru Popovici şi *Neopolichronion* de Grigore Nica, alături de două nume tinere, Liana Şaptefraţi cu *Incantaţii I* — după Filotei sîn Agăi Jipei şi Mihaela Sturdza-Gavrilă cu *Paleopolifonie*.

Doru Popovici, compozitor a cărui preocupare de a da noi dimensiuni artei muzicale vechi este deja binecunoscută, ne-a dăruit prin *Destăinuire* o nouă mostră de probitate profesională cu o lucrare bine construită, cu o mare putere de a transmite mesajul predecesorilor noştri.

Meritorie, bine circumscrisă ideii de pornire, ni s-a părut lucrarea Lianei Şaptefraţi, compozitoare ce se îndreaptă spre consacrare, un început constituindu-l premiul internaţional „Gaudeamus" primit pentru această piesă.

Interpreţilor menţionaţi mai sus li s-au alăturat binecunoscutul şi valorosul percuţionist Nicolae Albulescu şi Quartetul „Orfeu" (Eduard Popa, Marius Mocanu, Ştefan Gheorghiu, Andrei Csaba), care au

reuşit să susţină o mică istorie a muzicii româneşti în cîteva momente.

Cu privire la interpretarea dată acestui program deosebit de dificil, Martha Kessler s-a dovedit încă o dată o artistă de primă mînă. Trecerea de la piesele primei părţi, care necesită un mod de emisie cu totul special şi specific, la cele din partea a doua, unde interpretului i se cere mult mai mult, a fost făcută cu sensibilitate şi mult raţionament, calităţi esenţiale ale unui artist al secolului nostru.

Aşteptăm cu nerăbdare continuarea acestui ciclu cu încredere şi cu speranţa că, în continuare, muzica românească va fi în atenţia protagonistei, poate tot în acest mod de arc peste secole, ce denotă o vie preocupare de a valorifica tot ce constituie chintesenţa artei româneşti.

Mihaela NICULESCU

Portrete camerale: Nicolae Brînduş—Lucian Meţianu

Concertul a avut toate motivele pentru a fi o culme a cameralelor Filarmonicii : nivelul şi problematica actuală a compoziţiilor precum şi concursul unor personalităţi şi al ansamblurilor specializate pentru interpretarea la o înaltă ţinută a paginilor contemporane. „Ars Nova" după 11 ani de practică asiduă pe scenele ţării şi ale lumii. „Musica Nova" contînd pe un stagiu şi un renume similar. „Hyperion", apariţie recentă şi plină de promisiuni unde se regăsesc cîţiva dintre actorii principali ai muzicii noi. Ca program, ar fi greu de găsit două temperamente şi două concepte formate asupra compoziţiei în una şi aceeaşi generaţie, situate mai aproape de antipozi. Lucian Meţianu, spirit raţional cu gustul dezvoltat al analizei, urmărind în fapt manipularea economică a aceluiaşi dat structural. Nicolae Brînduş, fire ardentă, romantic prin anvergura gesturilor, ţintind mereu spre limitele mijloacelor de expresie.

Repertoriul lui Lucian Meţianu a rezumat substanţial datele unei evoluţii pornită încă din conservator. În *Cvartetul nr. 1* (1961) dodecafonia a fost principiul organizator, fără a produce uniformizare. De la unităţile morfologice şi pînă la desfăşurările sintactice ample, se face simţită necesitatea unei ordini prin simetrie, cu elemente individualizate pregnant prin contrastare. Cvartetul e o piesă de idei, urmărind gestul minim care să schimbe faţa muzicii. Realizarea este de o considerabilă coerenţă şi eficienţă sonoră. Impunerea sa ca o pagină semnificativă a cvartetului românesc se datorează şi interpretării formulate de arcuşele care sînt azi cvartetul de coarde al ansamblului clujean Ars Nova. Precocitatea, care l-a ajutat pe Meţianu să obţină o structură foarte personală la 24 de ani, a avut şi un revers în sensul unei conştiinţe compoziţionale cu substrat analitic şi cu o imaginaţie pornită să-şi găsească relaţiile expresive, foarte bogate, în cadrul unui micro-univers de tonuri şi de durate pe care l-a păstrat şi acum. De aici ispita de a nu abandona o specie, fără a o întoarce pe toate feţele. În portretul său, *Sonata pentru contrabas solo* intitulată *Evolutio „73"* a mai apărut în alte trei moduri de existenţă a aceleiaşi scheme, în cîte un alt mediu instrumental, dezvoltînd în total patru conotaţii diverse. Forma ? Ar fi variaţiuni fără temă sau sonată începută cu dezvoltarea, dacă ţinem la o clasificare. Contrabasul joacă bogat armonicele, ca pe o orchestraţie. La violoncel, în sonata *Evolutio „74"*, acest loc l-a luat diferenţierea modurilor de atac şi dispersia lor pe scara muzicală. Aprofundat, jocul mirific al culorilor trebuie să îmbrace în aură cîte un ton, care ton privit cu recul, timpul muzicii, trebuie să intre într-o galaxie de forme menite să lumineze tema concluzivă, adică sugestia temei. Fiindcă mecanismul poetic în *Evolutio* constă dintr-o dublă abstractizare, cum ar fi sugestia unei melodii sugestive, sau simbolizarea iconică a unei orchestraţii cu virtuţi simbolice. Ştefan Thomas (contrabas) şi Dorel Fodoreanu (violoncel) au demonstrat un apetit, pentru a deschide tainiţele acestor pagini, demn de renumele lor de maeştri ai arcuşului. Într-o altă faţă, intitulată *Duo pentru contrabas şi violoncel, Evolutio*, ar fi „75", a intrat în spaţiul polifoniei, cu tensiuni rezolvate în cadenţă (evident, sugerată) şi cu imitaţii după tipicul tradiţiei. Cu concursul celor doi virtuozi am avut semnificaţiile transferate parcă într-un cvartet de coarde. Dar într-o aşezare mai amplă, o *Evolutio II* (1976) pentru două cvartete, unul de arcuşe, altul de suflători (lemn), întărite cu alămuri şi percuţii, care înconjură cu sunete contrabasul recitant, dimensiunea polifonică era dezminţită. Cedînd tentaţiei de a parveni cînd s-a întrupat în concert de contrabas, *Evolutio* nu a îmbrăcat totuşi mantia simfonismului european. Din acea perspectivă de cultură s-a păstrat în zona incertitudinilor polisemice, regizate de heteromorfie. Chiar aşa însă, virtualităţile timbrale culese concret pe paleta de timbruri frecventate în orchestra europeană au scurtat dimensiunile visului şi au redus substanţial din prerogativele solistului, pînă aici suveran să-şi aleagă ţesătura dintr-un complex care la un moment dat ajungea la 13 voci reale ! Compensaţia însă a venit prin şansa unei interpretări cu har deosebit de către ansamblul „Ars Nova" condus de Cornel Ţăranu, cu solistul Caius Oană mai mult decît corect. O definire importantă a lui Lucian Meţianu, neraspicată pînă aici, s-a precizat în *Mobil, din cvartetul nr. 2*, distribuit la aceleaşi instrumente minus percuţia şi trombonul. Precum s-a văzut derivarea din, sau glosarea pe, opere proprii este regulă la acest compozitor. Lucian Meţianu este şi un abil armonist, care acumulează tensiuni importante prin mecanismul ciocnirilor microintervalice. Supusă unei extreme rigori constructive, fin nuanţat şi prin suduri timbrale extrem de bine găsite, însuşirea a dat rezultate magistrale în această împrejurare, care pentru „Ars Nova" a fost prilejul să demonstreze o frumuseţe şi o acurateţe sonoră greu de întrecut chiar în lumea largă.

Programul la portretul lui Nicolae Brînduş a avut alte raţiuni, să-l reprezinte adică în actualitate. Pie-

sele circumscrise în intervalul 1970—1975 l-au căutat pe compozitorul de azi. Dincolo de cultura scrisă, Nicolae Brînduș urmărește să descopere adevărul muzicii în oralitate, în gestul spontan, mai suplu, care ar fi un mulaj pe starea de spirit din prezentul interpretării. Decît să recite notă de notă un text dat, muzicianul ar trăi mai sincer muzica în libertatea improvizației. Care mai este atunci rolul compozitorului ? Poate el semna opera ? Da, atîta vreme cît improvizația decurge din stimulii unui autor, altul decît interpretul și atîta vreme cît evenimentele sonore sînt produse în limitele controlate de același compozitor prin : prescripția unui vocabular, a legilor de înlănțuire și suprapunere a elementelor, precum și a unui etos particular rezultînd toate dintr-un text scris sau din modelele sonore emise de pe o bandă. În Solilocviu (1970) banda opera ca o memorie, derulînd imagini cu funcția primului dintre termenii relației dialectice trecut-prezent, iar interpreții — în cazul lui „Hyperion" cinci instrumente și o voce — erau ținuți să reacționeze coerent față de informațiile benzii, cu sentimentul că mesajul lor se va include în operă, dacă, muzical, va fi semnificativ. Decizia și proporțiile includerii revine compozitorului. Programul viza spre o formulă de interferență între opera de autor și cea colectivă, mult mai aproape de autor decît, să spunem, într-o culegere de folclor, unde, și acolo, gustul și priceperea culegătorului își aduc amprenta. Prin competența lui „Hyperion", mesajul condus de Iancu Dumitrescu are toate șansele să fie inclus în operă. *Valuri* (1974), în versiunea pentru cvintet instrumental și percuție a beneficiat de experiența grupului de virtuozi din „Musica Nova", conduși de Mircea Opreanu, care au rulat piesa în turneele din străinătate. *Valurile*, pornind în șoapte, au reușit să compună o lume diversă, în spiritul asociațiilor suprarealiste. Atrăgînd atenția asupra profesionalismului interpreților, lucrarea nu a adus însă mai mult decît o muzică de atmosferă, obținută pe vocabularul structuralismului. În schimb *Match* (1973) a fost argumentul captivant în favoarea cercetării lui Nicolae Brînduș pentru găsirea formulelor care să alimenteze focul interior al interpreților, păstrîndu-și o identitate pentru compoziție, pentru trăsăturile distinctive ale compozitorului și ale spiritualității unei culturi. *Match* a fost un autentic spectacol sonor avînd coloana vertebrală (și argumentul) într-o compoziție de jocuri și bocete înregistrate în mediul originar. Pe acest suport un grup cameral cuprinzător aducea reacții și comentarii vii, realizînd un ansamblu imagistic de o mare putere expresivă. Meritele formației Ars Nova sînt cu atît mai mult de apreciat, cu cît în asemenea piese răspunderea interpreților este antrenată în mare măsură, iar efortul pentru realizare poate întrece pe acela din situația unei notații amănunțite. Elementul spectacular care conturează personalitatea lui Nicolae Brînduș și-a găsit o formă de manifestare în teatrul instrumental. *Infrarealism* (1975) după poemul omonim al lui Ion Barbu a fost un asemenea teatru. Prin virtuțile partiturii lui Nicolae Brînduș publicul bucureștean a luat pentru prima oară contact cu acest gen, o formă contemporană a tradiției vechi de artist total. Prin inteligența artistică și virtuozitatea Stelianei Calos (voce), a lui Șerban Soreanu (pian) și a lui Florian Popa (clarinet) și prin munca lor tenace pentru conformarea strictă la partitură piesa a beneficiat de o prezentare profesională, expresivă pe toate planurile, convingînd publicul și încurajînd pe organizatori să acorde atenția cuvenită unui gen ale cărui posibilități rămăseseră necunoscute în viața noastră muzicală.

Concertul de la Sala mică, exemplar pe toate planurile, a avut și un comentator ager în persoana muzicianului Costin Cazaban.

Radu STAN

Concertul anului V compoziție

Anul V compoziție și-a luat rămas bun de la băncile Conservatorului și de la public prin concertul cameral de miercuri 25 aprilie. În seara aceasta, sala Enescu a găzduit „cîntecul de lebădă" al acestor remarcabili ucenici ai maestrului Anatol Vieru, cei care la rîndul lor aspiră, începînd de „mîine" la titlul de maestru. Afirm acest lucru cu toată seriozitatea și cu toată responsabilitatea întrucît consider promoția lui Dan Timiș, Vlad Opran, Cristian Coban, Mihaela Sturza Gavrilă, Romeo Baboi și Mihai Damian drept una dintre cele mai valoroase și mai omogene promoții pe care le-a dat Conservatorul bucureștean în ultimii ani și de aici susținerea concretă a afirmației anterioare.

De altfel în sprijinul acestei idei a stat însuși anunțul respectiv în care, nu fără mirare, am putut descoperi fațete noi, necunoscute mie pînă atunci, ale celor aflați pe scenă : iată-l pe seriosul Dan Timiș în ipostaza de compozitor-actor, cu un pronunțat simț al scenei, cu un umor fin și de excelentă calitate. Cristian Coban, cerebralul și speculativul creator, descoperă în sine forțe telurice nebănuite în timp ce romantica și avîntata Mihaela Sturza Gavrilă construiește cu migala și răbdarea unui artizan al gîndirii. Romeo Baboi imaginează o mică operă în timp ce Mihai Damian cu aerul său profesoral „se joacă" combinînd savant timbre ingenioase. Și acest lucru, per ansamblu, mi s-a părut a fi cel mai extraordinar dintre toate chiar atunci cînd am avut rezeve în legătură cu una din piese sau cu alta ; faptul că tineri creatori și-au depășit „condiția" afirmată anterior demonstrînd talente cu multiple disponibilități, polivalente, neînchistate, deschise și receptive unei largi arii de cuprindere stilistică și estetică. Asta nu înseamnă că personalitatea fiecăruia nu se conturează deja, ba chiar dimpotrivă. Important însă este faptul

că această personalitate tinde de pe acum să devină complexă, profundă, multiplană evitînd limitarea și îngustimea. Sînt absolut convins că mîna maestrului Vieru, discretă dar fermă, a jucat un rol esențial, iar meritul magistrului este cu atît mai mare cu cît nu a „netezit" talentele, ci le-a lăsat să se desfășoare fiecare pe reperele lor caracteristice : sprijinind părțile bune și căutînd să le estompeze pe cele proaste.

Și cu riscul unor repetiții, cîteva cuvinte despre piese. *Basmul* pentru soprană și formație de cameră al lui Romeo Baboi este după opinia mea, doar embrionul unei lucrări ce se cere dezvoltată. Aici crește un germene de calitate care este încă prea timid și care se cere fără îndoială, împlinit. Cu acest prilej am descoperit un dirijor (Mihai Damian) și am apreciat o soprană (Dana Vlădescu).

Mihaela Sturza Gavrilă a avut din nou neșansa unei interpretări submediocre. Și așa însă, dincolo de „citirea" oferită de cvartetul condus de Gabriel Dincă am putut deslușI o muzică serioasă „înscrisă pe o linie post-enesciană" cu o bogată problematică a construcției și a stilisticii.

Intitulată foarte pretențios *(Aplicații bijective de la mulțimea instrumentiștilor la mulțimea instrumentelor)* piesa lui Dan Timiș este mult mai mult decît o glumă muzicală reușită ; lucrarea frizează granițele teatrului instrumental, este construită cu multă inteligență exploatînd la maximum o idee simplă dar foarte eficientă. Interpreții (Florian Popa, Dorel Fodoreanu și autorul) au fost de-a dreptul extraordinari.

Metabole I pentru clarinet și percuție ne-au arătat un Cristian Coban aflat pe linia părăsirii speculațiilor abstracte ale experimentului sec și înscris pe traectoria unei muzici de esență, însă poate prea inundată de inteligența ascuțită și prea scormonitoare a autorului.

Vlad Opran dovedește în *Întrebări amînate* că s-a reîntors la problematica demonstrată de *Sonata de pian*, adică la muzica de mare profunzime de adîncă elevație. Este indiscutabil o lucrare notabilă și beneficiind de o tălmăcire de excepție (Cvartetul format din Ildiko Venczel, Daniela Grecu, Rodica Fleanță și Ioana Ostafie).

În fine, Mihai Damian ne-a propus un *Dixtuor pentru suflători* echilibrat, bine construit, bogat sub raportul combinațiilor timbrale și mai puțin „cuminte" sub raport muzical : oricum este un pas înainte.

Și acum nu ne mai rămîne decît să ne luăm la revedere de la clasa lui Anatol Vieru așteptînd reîntîlnirea pe podiumurile „mai înalte" ale Filarmonicii și Radioteleviziunii.

Dan BUCIU

DIN TARĂ

RÎMNICU—VÎLCEA

Festivalul „Tinere talente"

Sub egida Colegiului criticilor muzicali din A.T.M. și a Consiliului Județean de Cultură și Educație Socialistă Vîlcea, a avut loc între 7—10 mai a.c. în orașul Rîmnicu Vîlcea, prima ediție a festivalului *Tinere talente*. Organizarea și mai ales nașterea unui festival dedicat tinerilor interpreți este nu numai o inițiativă merituoasă ci și un veritabil act de cultură ce pune o dată mai mult în valoare școala muzicală de interpretare românească și în acest sens se cuvin numai cuvinte de laudă criticului Alfred Hoffman ale cărui strădanii au dat viață acestei generoase idei. Structurat pe criterii stilistice, de fapt pe patru idei directoare — *Secvențe Bach, Memento romantic, Mozart și tinerii pianiști* și în final *Corespondențe spirituale românești* — festivalul *Tinere Talente* a fost de la bun început primit cu entuziasm de către publicul vîlcean, prezent în număr mare în sala Consiliului Popular județean Vîlcea și fără îndoială acest aspect — apropierea și cîștigarea atașamentului unor largi categorii de ascultători pentru marea muzică — reprezintă un merit esențial al noului festival.

Desigur această adeziune spontană a fost generată și de calitatea interpretării și implicit de calitatea selecției, exigență vădită cu prisosință de-a lungul celor patru recitaluri pe care le-am amintit. În ansamblu, festivalul vîlcean ne-a prilejuit reîntîlnirea cu cîțiva dintre tinerii interpreți deja consacrați în viața muzicală românească, oferindu-ne în același timp și surpriza unor descoperiri dintre cele mai plăcute. În această alternare, în echilibrul și apropierea sensibilă între forțele interpretative, a stat după părerea noastră, secretul reușitei festivalului, cu seri unitare, închegate, izbutite artistic.

După cuvîntul introductiv susținut de profesorul Vasile Roman, președintele Comitetului Județean de Cultură și Educație Socialistă Vîlcea și Smaranda Oțeanu, secretara Colegiului criticilor muzicali din A.T.M. primul recital intitulat *Secvențe Bach* a avut drept capete de afiș pe tînărul pianist Cristian Beldi, interpretul *Partitei nr. 2 în do minor* și violonista Mihaela Martin cu o piesă de maximă dificultate — *Sonata Nr. 2 în la minor* pentru vioară solo. Alături de ei, violoncelista Yvonne Timoianu (în *Sonata nr. 2 în Re major* pentru violoncel și pian) și pianistul Constantin Sandu *(Concertul italian în Fa major)*, amîndoi elevi ai Liceului de artă George Enescu din București, ne-au lăsat o bună impresie.

De altfel trebuie să remarcăm faptul că Liceul de artă George Enescu a trimis la festivalul vîlcean o pleiadă de tineri interpreți din cei mai valoroși ; prezența alături de ei a profesorilor de specialitate și a conducerii liceului — directoarea Silvia Roșca și directoarea adjunctă Elisabeta Suciu — dovedește seriozitatea, competența și explică eficiența învățămîntului nostru muzical, înflorirea fără precedent a talentelor muzicale în țara noastră ce se aliniază astăzi nivelului atins de țări cu vechi și prestigioase tradiții.

Prezentat de criticul Vladimir Popescu-Deveselu, cel de al doilea recital — *Memento romantic*, i-a adus în prim plan pe violonistul Paul Florin (acompaniat la pian de Florina Cozighian) într-o lucrare de mare respirație a repertoriului romantic, *Marele duo în La major* pentru vioară și pian de Schubert și pianista Dana Borșan cu *Balada a III-a în La bemol major de* Chopin. Dintre cei mai tineri, un nume care vine, violonistul Gabriel Croitoru, tot cu o lucrare de Schubert — *Sonatina în sol minor* pentru vioară și pian, opus 137 nr. 3. La cei paisprezece ani ai săi, Gabriel Croitoru este una din speranțele violonisticii românești, cu o excelentă tehnică, cîntînd unitar și firesc stilistic. *Sonatina* de Schubert reprezintă un moment important în cariera sa, o primă cunoștință cu muzica marelui muzician vienez, moment realizat cu brio. Evidențiem, în același recital, pe tînărul clarinetist Cristian Vlad, elev la rîndul său în clasa a XI-a a Liceului de artă bucureștean și pe mezzosoprana Adriana Alexandru, studentă la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", o cîntăreață în devenire, cu o manieră expresivă de cînt și o frazare inteligentă în cele patru lieduri de Schubert pe care ni le-a prezentat.

A treia seară — *Mozart și tinerii pianiști* — comentată de Alfred Hoffman, a fost una dintre cele mai realizate în raport artistic, cei patru interpreți, doi elevi — Viniciu Moroianu și Delia Pavlovici și doi studenți — Carmen Mihalache și Ina Macarie, nume cunoscute în ciuda tinereții lor, demonstrînd patru ipostaze posibile ale stilului mozartian.

Să specificăm și faptul, deloc lipsit de importanță, că majoritatea tinerilor prezenți la festivalul vîlcean sînt laureați ai unor renumite concursuri de interpretare, naționale și internaționale, și numai lipsa de spațiu ne împiedică înșiruirea titlurilor și laurilor pe care i-au cîștigat la aceste competiții.

A patra zi a festivalului, cea mai bogată în evenimente, a debutat cu colocviul intitulat „Tinere Talente în peisajul muzical al țării", deosebit de interesant prin diversitatea opiniilor celor care au participat : critici muzicali, profesori, tineri interpreți, etc... În afara analizei primelor trei zile ale festivalului și a evidențierii reușitei sale, într-un consens unanim, s-au propus pentru viitoarele ediții : noi teme, noi cicluri, colaborări cu alte orașe din țară și din străinătate, gazde ale diferitelor festivaluri muzicale, s-a discutat amplu și cu intervenții pertinente despre relația interpret — critică muzicală, interpret — public, s-a apreciat latura educațională a festivalului în rîndurile publicului vîlcean etc....

După-amiaza a avut loc un spectacol prezentat de criticul Dumitru Avakian și dedicat uteciștilor din Rîmnicu-Vîlcea la care și-a dat concursul alături de interpreții bucureșteni și unul din elevii Școlii Generale de muzică și arte plastice din localitate, pianistul Mihai Bașturescu din clasa a V-a.

Seara, ultimul recital al festivalului — *corespondențe spirituale românești* — prefațat de compozitorul Mihai Moldovan, a fost o reușită deplină și meritată subliniată în acest sens contribuția unor tineri interpreți mai puțin cunoscuți dar de o valoare artistică indiscutabilă, pe care festivalul „Tinere Talente" i-a impus atenției publicului și a criticii de specialitate ; ne gîndim la pianistul Andrei Deleanu, student la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", la pianiștii Carmen Asfadurian și Viorel Țepeș, la violoniștii Mihai Ionescu și Bogdan Bobocea, primii trei elevi ai Liceului de artă George Enescu, ultimul elev al Școlii elementare de muzică nr. 5.

Succinta prezentare a principalelor momente ale festivalului vîlcean, a cărei primă ediție a fost semnificativă din toate punctele de vedere, a reușit credem să închege cît de cît imaginea unui festival pe care l-am putea numi al tinereții. Există desigur încă destui tineri talentați în toate orașele țării, Festivalul național „Cîntarea României" ne-a demonstrat-o din plin, astfel că aducerea lor pe scena unui festival ca cel de la Rîmnicu Vîlcea le-ar oferi șanse în plus de afirmare servind în același timp Festivalului însuși care poate și trebuie să devină o rampă de lansare a talentelor. Se pot discuta diverse formule organizatorice și dorința de a cuprinde cît mai multe nume de tineri interpreți în cadrul aceleiași ediții este întrutotul lăudabilă dar comportă riscul, după părerea noastră, ca publicul să nu-și poată face o idee clară despre fiecare interpret în parte. Grupați doar doi sau trei într-o seară, constituind deci micro-recitaluri alcătuite din cîteva piese fiecare, individualitatea interpreților ar fi mult mai bine pusă în valoare.

Se poate ține seama de asemenea de faptul că publicul care vine la concert este în bună parte un public nou și cel mai adesea la un prim contact, mai ales cînd e vorba de tineri, cu muzica cultă și în consecință programele trebuie să cuprindă, pe cît posibil, piese mai accesibile și mai direct atrăgătoare, fără a coborî firește nivelul exigenței selecției.

Aceste cîteva sugestii și alte cîteva care nu și-au mai găsit aici locul vor fi luate fără îndoială în considerație de organizatorii viitoarelor ediții. Considerăm, la rîndul nostru, imperioasă continuarea festivalului și instituirea unei tradiții în cadrul căreia tinerele talente să-și găsească o gazdă prietenoasă și competentă ; de altfel președintele Comitetului Județean de Cultură și Educație Socialistă Vîlcea sublinia în cuvîntul său tocmai dorința de permanentizare a acestei valoroase inițiative.

Să-i urăm deci și noi viață lungă și succese pe măsura talentelor de care dispune, festivalului „Tinere Talente".

Dan SCURTULESCU

CLUJ—NAPOCA

Concert comemorativ Liviu Glodeanu

Cu 25 de ani în urmă, pe dalele de piatră ale edificiului zidit în secolul XVII, adăpostind Liceul de Artă din Cluj, sute de copii, modești într-o lume modestă după marea conflagrație mondială, se strecurau, se zbenguiau, distrați sau preocupați. Învățau muzică, tainele culorii și lutului, dansul. Printre ei, Liviu Glodeanu.

Recent, entuziastul Mihai Guttman, eminent profesor al multor generații de muziceni ce astăzi slujesc cu pasiune și înalt profesionalism pe altarul artei sunetelor, a organizat la Cluj-Napoca un concert comemorativ Liviu Glodeanu, la un an de la dramatica sa dispariție.

Ce semnifică, în fond, Glodeanu pentru muzica românească ? Cel mai simplu răspuns ar fi că a reușit, grație unui talent rar și unui profesionalism remarcabil, să se înscrie între numele de prim ordin ale creatorilor care pot și trebuie să depășească granițele pentru a răspîndi pretutindeni prea plinul sensibilității românești.

Liviu Glodeanu a avut puterea de a se depăși pe sine. Nu era un spontan ci un elaborat. Judeca mult, ardelenește, înainte de a ne da o replică, asemeni profesorului său Marțian Negrea. La fel și în muzică. Știa să acumuleze, să filtreze prin propria sa structură, să scoată la iveală o operă de o prospețime rară umplînd o arie de la ingenuitate — *Suita pentru cor de copii, suflători și percuție* — pînă la dramatica scenă genial surprinsă de Blaga în *Zamolxe*.

La 39 de ani ceasul Liviu Glodeanu s-a oprit. Nu și muzica sa, rod al unor eforturi și străduinți ce azi și mîine se vor materializa în momente de referință, în repere ale evoluției unei personalități și ale unei școli.

Proba cea mare pe care ne-a oferit-o Mihai Gutmann și elevii Liceului de artă din Cluj-Napoca a fost recunoștința și dragostea profesorului pentru împlinirea discipolului. A fost memoria acelorași dale de piatră pe care azi calcă viitorul. Proba cea mare a rezistenței la audiție a unui program de două ore de muzică semnată de același compozitor. O muzică nu neapărat comodă, nici într-un caz convențională, o muzică care pune mari probleme — uneori — de receptare, o muzică ce altfel poate răzbate cu seninătate și să dea satisfacții imediate.

Meritul lui Mihai Guttman este incontestabil. Acest profesor al multora care azi sînt profesori, acest muzician care, după tot ce a făcut pentru muzică, este egalul celor scrișI cu literă mare și care în sufletul meu *este*, trebuie încă o dată aplaudat pentru curajul și gestul civic de a programa un concert din muzica lui Liviu Glodeanu. Un concert de muzică românească de mare probitate profesională, de mare succes de public.

Concertul a fost *opera*, adică ceea ce este cuprins între prefață și postfață, oglinda fidelă a unei activități sîrguincioase, de zi cu zi, ducînd, în finalul prea nerostuit prin absurdul lui, spre împlinire.

Pentru că opera lui Liviu Glodeanu este o împlinire.

Pentru că muzica sa este o semnificație.

Pentru că viața încă o dată demonstrează că omul este opera.

Am avut emoții gîndindu-mă că, niște copii vor interpreta *Mișcarea simfonică* op. 10. O lucrare dificilă încărcată de tensiune, plină de nerv, ce ridică probleme interpretative oricărei formații profesioniste care și-o înscrie în repertoriu, a fost realizată sonor de Orchestra Liceului de Artă din Cluj-Napoca, pregătită și dirijată de Mihai Guttman, la un nivel în care nu putem folosi decît superlative. Pregnanța ritmică a suflătorilor, acuratețea și omogenitatea coardelor, precizia atacului la percuție sînt atributele cu care dirijorul a construit perfect una din interpretările de referință ale *Mișcării simfonice*.

Programul Concertului comemorativ Liviu Glodeanu a fost alcătuit ca o trecere în revistă a bogatei creații a acestui fecund compozitor : muzică de cameră, corală, simfonică și vocal-simfonică. Am avut prilejul să ascult și să aplaud — alături de spectatorii ce au umplut pînă la refuz sala de concerte a Casei Universitarilor : *Invențiuni* op. 14, pentru cvintet de suflători și percuție, *Sonatina* op. 16 pentru vioară și pian, (cu o mențiune în plus pentru eleva Dorina Mangra, posesoarea unui ton frumos, cald și a unui arcuș de o amplitudine de viitor virtuoz).

O revelație a constituit-o interpretarea *Cvartetului* nr. 2, op. 24 de către formația alcătuită din George Dudea, Ovidiu Rusu, Emil Farago și Dorin Simionescu, elevi în clasa a XII-a. Maturitatea acestor tineri, înțelegerea perfectă a partiturii, mijloacele tehnice pe care le stăpînesc, au dus în final la un succes binemeritat.

Corul Liceului de Artă (sau mai bine spus corurile pentru că sînt mai multe) a participat din plin la realizarea desăvîrșită a părții a II-a a programului. Nici în acest caz nu mă joc cu superlativele. Ceea ce reușește Mihai Guttman cu corul său — de mult cunoscut în țară și în străinătate — este de-a dreptul remarcabil. Să nu uităm că acestei formații i-au dedicat lucrări compozitori ca Sigismund Todută, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Doru Popovici, Cornel Țăranu, Dan Voiculescu și mulți alții.

Contactul cu muzica contemporană, cu dificultățile pe care le conține, realizarea unor interpretări impecabile ale maeștrilor madrigaliști, situează astăzi orașul Cluj-Napoca (prin corurile Liceului de Artă, a Cappellei Transilvanica și a Corului Filarmonicii) în prim planul vieții corale românești.

Se ceartă cucul cu corbul, Două madrigale, Glorie, culminînd cu remarcabilul opus semnat de Liviu Glodeanu, *Suita pentru cor de copii, suflători și percuție*, precum și Suita pentru orchestră și cor mixt *Dans din Oaș*, sub conducerea muzicală a profesorului Mihai Guttman, au întregit un program alcătuit din lucrări semnate de regretatul compozitor Liviu Glodeanu, concert în care calitățile incontestabile — printre care muzicalitatea în primul rînd — au readus în prim plan stagiunile de concerte ale Liceului de Artă din Cluj-Napoca și creația de incontestabilă valoare a unuia din marii compozitori români — Liviu Glodeanu.

Mihai MOLDOVAN

SIBIU
Festival de jazz

Desfășurat și în acest an sub prestigioasele auspicii ale Festivalului național „Cîntarea României", Festivalul de jazz de la Sibiu, ajuns la cea de a IX-a ediție, a marcat cu certitudine un pas înainte în promovarea creației originale de gen, impunînd definitiv jazz-ul românesc în conștiința publicului — care a luat literalmente cu asalt sala Casei de cultură a sindicatelor în fiecare din cele patru seri de concert. Prima dintre ele a fost consacrată unui concurs deschis formațiilor debutante — o adevărată paradă a speranțelor jazz-ului autohton. Juriul (Nicolae Ionescu, Mihai Berindei, Florian Lungu, Marius Popp, Radu Odești eanu, Boroș Zoltan) a acordat trei premii de grup și o serie de premii individuale, în general judicioase (flautistul Mircea Vancă merita totuși mai mult decît premiul... IV). A impresionat îndeosebi deținătoarea premiului I, formația *„Transfer"*, a casei de cultură a studenților din Iași. Alcătuită din doi profesori de muzică și șase instrumentiști profesioniști, ea a prezentat 3 remarcabile compoziții proprii, dintre care *„Cotidian ora 12"* se înscrie în rîndul a tot ce am ascultat mai bun în festival. De altfel, patru dintre membrii grupului — excelentul Constantin Ulinici (leader, chitară bas, compozitor, aranjor), Valeriu Pavel (baterie), Stelian Andronic (percuție), Ion Leonte (trompetă) — au fost distinși cu diplome individuale, lor putîndu-li-se adăuga și pianistul Mihai Bogdan. Spre deosebire de *„Transfer"* care a strălucit, îndeosebi sub raportul prestației colective, formația distinsă cu premiul II, *Nimbus* (înființată în urmă cu 3 ani în cadrul Studioului de jazz al Casei municipale de cultură din Brașov, ne-a oferit cîteva reușite momente solistice distingîndu-se în acest sens George Nojogan (vioară, chitară) — premiul I de interpretare, Mircea Soare împreună cu Ulinici, (leader, chitară) și Mircea Vancă. Practicînd un jazz ultramodern, cu accente progresive, aceste două formații s-au detașat net de celelalte — adepte, toate, ale jazz-ului tradițional (lucru firesc, fiind vorba de grupuri aflate la început de drum). De fapt, pînă la urmă, toate cele 6 concurente au plecat cu un premiu (ceea ce, în scopul încurajării lor, este destul de firesc ; în schimb, cam deplasată sîrguința cu care organizatorii își acordă între ei cupe și diplome la finele manifestării...). Astfel, *Orchestra de jazz tradițional „Dixie-Band" a Școlii populare de artă din Reșița* a primit Premiul III, *„Dixie Combo 9" a Casei de cultură din com. Cristian*, jud. Brașov — Premiul redacției de tineret a Radioteleviziunii, *Formația de jazz a Liceului industrial nr. 6* din Sibiu — Trofeul tinereții, iar *Formația de dixieland a Casei de cultură a tineretului* din Timișoara — Premiul A.T.M. Nu știm dacă toți acești strungari, laminoriști, tehnicieni, elevi, profesori, studenți vor deveni profesioniști ai jazz-ului. Cu siguranță că nu (reșițenii cîntă doar de 6 luni împreună, în schimb elevii sibieni au participat și la prima ediție a „Cîntării României", obținînd un merituos premiu III). Importantă și primordială este pasiunea cu care s-au apropiat de muzică, dăruirea și seriozitatea lor. Dacă n-ar fi fost decît acest concurs și am fi putut spune că festivalul de la Sibiu și-a atins scopul — acela de a lărgi baza de practicare a jazz-ului. Pe harta jazz-istică (și implicit, muzicală) a țării au apărut centre noi, avem 15 cluburi de jazz active, prinde contur o secție de jazz în cadrul A.T.M.-ului. Cu un sprijin mai consistent din partea Uniunii Compozitorilor (în planul îndrumării), avem convingerea că jazz-ul românesc își va consolida *locul său în rîndul celorlalte genuri muzicale*, accentuîndu-și procesul de profesionalizare.

Cele 21 de apariții ale consacraților (participarea, în acest an, a marcat un adevărat record, ceea ce ar fi impus de la sine o mai nemiloasă selecție repertorială) au reprezentat mai puțin revelații și mai mult confirmări. Nu întîmplător cele cîteva formații care au întrunit sufragii la precedenta ediție au repetat performanța și în acest an, datorită mai ales accentului pus pe un repertoriu original. Evidențiind acumulări consistente, foarte tînărul pianist ieșean Ion Baciu jr., în fruntea trio-ului său (în care am remarcat precizia bateristului Iosif Trendler) a evoluat, în manieră Adam Makowicz, cu siguranța și personalitatea autenticului jazzman. Într-un Top al pieselor din festival, compoziția sa *Univers muzical* — delicat cizelată — ar concura la unul din primele locuri. Quintetul clujean *Modal Q.*, înființat în urmă cu 5 ani, a apelat la arsenalul tehnico-muzical modern (bandă de reverberație, vioară electrică-instrument cu mulți adepți la noi), pus în slujba unui jazz-rock progresiv, în care pianul alternează surprinzătoare pasaje expo-

Eugen Gondi

zitive cu altele, frenetice. Spre deosebire de *Modal*, care a cîntat numai lucrări proprii, formația sibiană *Meridian* a făcut apel în primul rînd la repertoriul internațional. O notă bună, totuși, pentru cele două compoziții ale excelentului pianist Andrei Colompar și pentru devotamentul acestei formații, care a acompaniat în continuare alte trei participări sibiene : pianistul — bucureștean, acum — Adrian Neagu (cu o lucrare de mari dimensiuni, ambițioasă, dar nebeneficiind de suportul absolut necesar al unei concepții limpezi) ; cîntărețul Riky Dandel — cu o mai veche dragoste pentru jazz ; *Vocal Jazz Quartet* — aceeași formație serioasă, bine pregătită, căreia i-am recomanda și investigarea peisajului jazzistic vocal modern (NOVI Singers, Singers Unlimiter, chiar Manhattan Transfer). Oricum, la actuala ediție jazz-ul vocal a fost mai prezent — în afară de cei amintiți au mai apărut în fața microfonului elevii sibieni Marilena Oprinescu și Cristian Schuster sau Kámocsá Béla de la *Gramophon*.

Cu toată evoluția bună a saxofonistului Virgil Popovici și cooptarea lui Ulinici, quartetul ieșean condus de Titel Popovici nu a mai înscris în agenda manifestării evoluțiile bune de altădată (este singura formație care a luat parte la toate cele nouă ediții ale festivalului, seriozitatea și pasiunea pentru jazz a celor trei frați Popovici trecînd dincolo de orice critică). Tot în domeniul neîmplinirilor s-au înscris și prestațiile unor ansambluri al căror loc era mult mai potrivit în concurs (sau chiar în afara lui...) : *Cons Big-Band* din Cluj-Napoca (surprinzător este faptul că avem de-a face cu o formație a Conservatorului „Gh. Dima" !) și *Basorelief* din București. Legat de această ultimă participare nu putem să nu observăm că multe formații tinere trec meteoric prin festivalul de la Sibiu, unora dintre ele findu-le străin spiritul jazz-ului (oricît de eclectic ar fi devenit el...). Desigur, acest fenomen este legat de ofensiva susținută a jazz-rock-ului, vizibilă și cu efecte deosebit de pozitive și la Sibiu. Dar unde este *Ethos* o revelație a ediției de anul trecut ? De ce nu mai

Bogdan Cristea

Kurt Handel

cîntă jazz sau de ce nu mai cîntă împreună acei tineri ieșeni atît de talentați ? Lipsa de „rezistență" în timp a formațiilor tinere ar trebui să preocupe pe cei ce iubesc și fac jazz-ul, pentru că dacă atîtea drumuri promițător începute se curmă înainte de împlinire pierde în primul rînd jazz-ul românesc. Iată cele mai viabile, cele mai dense programe muzicale ale festivalului au fost opera unor ansambluri de mare stabilitate. Astfel, instrumentiștii *Anasmblului Armatei* din Cluj-Napoca — fie în formulă de septet dixie, fie de Big-band — au cules din nou aplauze la scenă deschisă. Este uimitoare exactitatea intervențiilor acestor 16 muzicieni ce evoluează fără dirijor ! Piesa chitaristului Cornel Moldovan, *Echinox*, este un model de exprimare limpede, fluentă, cu o bogată încărcătură emoțională. Sau quartetul lui Marius Popp, mai convingător, parcă, de la o apariție la alta. Între cele patru compoziții ale lui Popp am reținut îndeosebi *Cetățile Ponorului*, cu tulburătoarele sale pasaje interpretate la pian de concert. Marius Popp (pian), Alin Constanțiu (clarinet, saxofon), Eugen Gondi (baterie) și Bogdan Cristea (chitară bas) — iată patru interpreți, dar și *creatori* de jazz românesc, așa cum sînt cei trei timișoreni de la *Gramophon* (cît de mult am fi dorit să fie alături de ei și clarinetistul Laurențiu Butoi !) : Doru Apreotesei (pian), Kámocsá Béla (chitară bas), Mihai Farcaș (baterie). Lucrarea lor *Urme de pași*, o adevărată suită de jazz în 3 părți și o uvertură, este un model de lucrare cu concepție unitară, în care tema este expusă clar, dezvoltată ingenios, improvizațiile decurg firesc. Fără

a atinge valoarea acestei lucrări, o întreprindere asemănătoare, cu multe calități, este cea a clujenilor de la *Experimental Q. 2: Marș funebru la moartea unui astronaut*, de pianistul Ioan Gherman și chitaristul Valentin Fărcaș, pe care, din păcate, datorită intervenției organizatorilor, n-am putut-o asculta pînă la capăt. Decepționant anul trecut, *Big-Band-ul Centrului Universitar* București, sub conducerea lui Gabriel Mărgărint (care n-ar trebui să uite că este și un talentat compozitor), beneficiind de această dată de aranjamente originale, a evoluat la un nivel net superior. Într-o nouă formulă, cu un talentat baterist (Gelu Fîrțonea), quintetul Radu Ghizășan din Sibiu a completat o participare meritorie, cu repertorii mereu înnoite, a gazdelor festivalului. Alte două formații combo bucureștene ne-au oferit recitaluri de substanță. Din păcate, nu putem vorbi de ansambluri cu o existență cît de cît stabilă — ceea ce nu a împiedicat, totuși, prea mult asupra muzicii acestor profesioniști de marcă. Johnny Răducanu (contrabas, pian), Adrian Enescu (moog synthesizer mellotron) și Radu Goldiș (chitară), cu Ștefan Mihăescu la baterie, au adoptat titulatura de *J.A.R.*, menținîndu-se, fiecare dintre ei (poate prea mult chiar), pe făgașul jazzistic propriu. O muzică originală, cu un caracter singular. În sfîrșit, „fiul rătăcitor" al jazz-ului Dan Mîndrilă (cu siguranță *încă* cel mai cunoscut jazz-man român peste hotare), avînd alături patru instrumentiști de marcă — Dan Dimitriu (ghitară bas), Alexandru Avramici (chitară), Nicolae Farcaș (trombon), Marian Toroimac (baterie) — au abordat un repertoriu de jazz-rock pur, între care nu mai puțin de trei piese ale celebrului grup Weather Report. Abandonînd (așa cum îi sugeram în urmă cu un an chiar în aceste pagini) nefericita serie de „șlagăre mondiale" de la Electrecord, Mîndrilă a dovedit încă o dată că rămîne o valoare a jazz-ului românesc și chiar european, la această apreciere contribuind și audierea celor două compoziții ale sale, *Contemplație* și *Joc în doi*. Oricum, ca un aspect notabil am remarcat, în alegerea lucrărilor din repertoriul internațional, faptul că muzicienii noștri de jazz au început să descopere și alte pagini decît cele, firesc preponderente, din jazz-ul american, patria acestui gen muzical. Este cazul unor piese semnate de cehoslovacul Gustav Brom, englezul John Danworth, ungurul Csaba Dezsö (două piese, chiar), francezul Joseph Kosma. Tot ca o fericită extindere a zonei de inspirație trebuie privite cele două prelucrări după piese de Ion Vasilescu *(Suflet candriu)* și Vasile Veselovski *(Că sînt tînăr)*.

Pe plan organizatoric, așa cum am relevat și cu alte ocazii, au fost destule scăderi. Tocmai datorită faptului că dimensiunile manifestării sînt, acum, altele, ar trebui ca organizatorii să învețe din experiența unor festivaluri similare, din țară și de peste hotare, pentru a evita repetarea lor la ediția jubiliară. Aceasta neînsemnînd că aceștia — Comitetul municipal al U.T.C., Casa de cultură a tineretului, Radioteleviziunea Română (cu merite deosebite în asigurarea unui cadru tehnic de ținută) — nu au merite indiscutabile în permanentizarea acestui festival al tinereții și entuziasmului. Nu putem încheia fără a-l aminti pe acest factotum al festivalului (nu numai prezentator, deci — în această postură alăturîndu-i-se și Ion Tanoviceanu) care este Florian Lungu. Buletinul „Jazz '79", difuzat în sală, alert (un plus de sobrietate nu i-ar strica, însă) și cu un conținut bogat, a încercat să surprindă cît mai multe aspecte dintr-un festival intrat definitiv în calendarul primăverilor noastre muzicale.

Octavian URSULESCU

PLOIEȘTI

La Ploiești s-a încheiat de cîteva zile etapa județeană a Festivalului național „Cîntarea României". S-a remarcat în mod deosebit Școala populară de artă care s-a calificat cu 11 formații în faza interjudețeană.

Un eveniment artistic remarcabil a înscris Ploieștiul, tot sub semnul „Cîntării României", prin concertul din 19 martie, susținut de Ansamblul simfonic al Filarmonicii sub bagheta dirijorului Horia Andreescu. Prima lucrare, *Lespezi*, a compozitorului Dan Buciu a fost o primă audiție ploieșteană. Scrisă cu prilejul Centenarului independenței de stat și prezentată în primă audiție absolută la Brașov în anul jubiliar 1977.

Mircea Chiriac ne-a oferit o primă audiție absolută, *Variațiuni pentru pian și orchestră* — solist Albert Guttman. Cele 7 variațiuni pe un cîntec vechi bătrînesc din Vlașca — Săbărelul, cum îi spun bătrînii, angajează un dialog viu al pianului cu orchestra de coarde și cei 5 suflători.

Toccata, Balada, Elegia, Burlesca, Antifonar (colind de grup) și *Final-Fugatto*, se succed într-o plăcută varietate, păstrînd însă unitatea lucrării, permițînd totodată interpreților să-și demonstreze calitățile tehnice și artistice.

Programul s-a încheiat cu *Ison* de Ștefan Niculescu, lucrare mult apreciată de publicul ascultător și *Simfonia ploieșteană* de Paul Constantinescu, devenită tradițională în viața muzicală ploieșteană.

Și din nou o primă audiție absolută, opereta *Toamna bucuriilor* de Florin Comișel (libretul — Sandu Anastasescu, regia artistică Toni Buiacici), realizată în exclusivitate cu forțe artistice locale — orchestra de elevi a liceului pedagogic condusă de profesorul Florian Faur, corul Uzinei 1 Mai condus de prof. Maria Proca, soliștii-artiști amatori mai tineri sau mai vechi în mișcarea artistică de amatori.

Rodica ILIESCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Fred POPOVICI

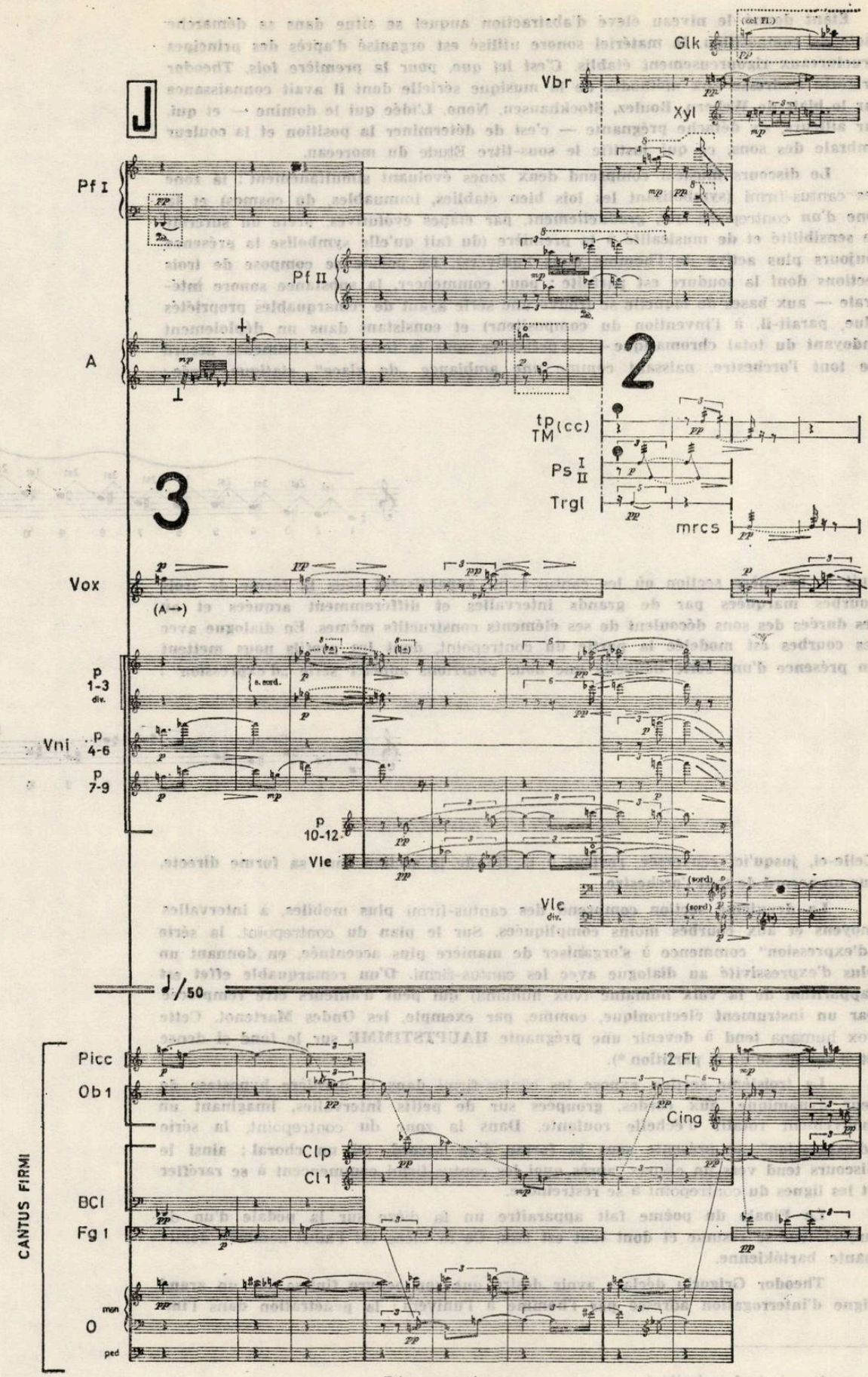
Theodor Grigoriu (II)[1]

RÊVE COSMIQUE projette une lumière nouvelle sur la cohésion qui caractérise la seconde étape de l'oeuvre de Grigoriu, car le poème prouve, avec pertinence, que la force d'un artiste repose précisément sur la parfaite exploration, jusqu'au bout, du domaine auquel il se consacre à certaine période de son activité. C'est par un continuel débat avec soi-même, en assumant intégralement ses expériences existentielles, en les sublimant aux essences, que l'exploration du chemin proposé se définit.

Si le CONCERT POUR HAUTBOIS nous fait assister à l'apparition d'un monde de sonorités prolongeant sur le plan de l'inspiration individuelle la complexité sonore du folklore et si l'HOMMAGE À ENESCO prouve que le parcours des vastes espaces de l'oeuvre d'un grand créateur peut, à son tour, catalyser l'affirmation d'une pensée musicale empreinte néanmoins d'originalité, RÊVE COSMIQUE vient à présent étendre le rayonnement de l'imaginaire jusqu'à la sphère plus abstraite de la méditation philosophique sur le cosmos et ses lois ainsi que sur les possibilités de l'homme à les connaître.

Loin de contredire les coordonnées essentielles de la seconde étape — celle que nous avons définie, de manière générique, comme l'étape du „folklore imaginaire" —, RÊVE COSMIQUE vient les affermir sur le plan intellectuel et de la substance musicale. L'adhésion passionnée à la problématique millénaire des rapports homme-cosmos est apparentée spirituellement avec l'aspiration vers l'éthos folklorique ou la propension vers l'art d'Enesco. Si l'on se rappelle les propres paroles du compositeur, le titre du poème ne serait pas une simple gratuité, mais la conséquence d'un véritable rêve qu'il a fait à l'époque des troublants débuts de la grande aventure cosmique et qui lui a suggéré l'oeuvre.

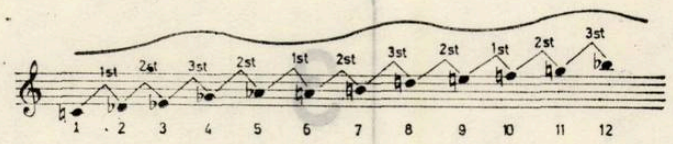
[1]) Voir Muzica No. 4



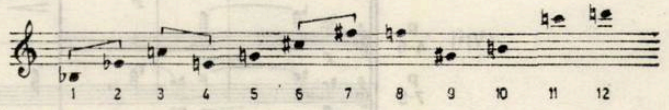
Rêve cosmique

Etant donné le niveau élevé d'abstraction auquel se situe dans sa démarche l'acte de composition, le matériel sonore utilisé est organisé d'après des principes structureaux rigoureusement établis. C'est ici que, pour la première fois, Theodor Grigoriu s'adresse aux méthodes de la musique sérielle dont il avait connaissance par le biais de Webern, Boulez, Stockhausen, Nono. L'idée qui le domine — et qui, par ailleurs, s'y détache prégnante — c'est de déterminer la position et la couleur timbrale des sons, ce qui justifie le sous-titre Etude du morceau.

Le discours musical comprend deux zones évoluant simultanément : la zone des cantus-firmi (symbolisant les lois bien établies, immuables, du cosmos) et la zone d'un contrepoint qui, graduellement, par étapes évolutives, prête un surcroît de sensibilité et de musicalité à la première (du fait qu'elle symbolise la présence toujours plus active de l'homme dans l'univers). Le poème se compose de trois sections dont la soudure est parfaite : pour commencer, la substance sonore intégrale — aux bases de laquelle se trouve une série ayant de remarquables propriétés (due, paraît-il, à l'invention du compositeur) et consistant dans un déploiement ondoyant du total chromatique —, est présentée sous la forme d'un immense accord de tout l'orchestre, naissant comme une ambiance „de glace", statique, figée :



Suit la première section où les cantus-firmi apparaissent sous la forme de trois courbes marquées par de grands intervalles et différemment arquées et où les durées des sons découlent de ses éléments constructifs mêmes. En dialogue avec ces courbes est modelée la partie du contrepoint, dont les profils nous mettent en présence d'une série nouvelle que nous pourrions appeler série „d'expression" :



Celle-ci, jusqu'ici renversée, revient à la fin de la section sous sa forme directe, sur un accord de tout l'orchestre.

La deuxième section comprend des cantus-firmi plus mobiles, à intervalles moyens et aux courbes moins compliquées. Sur le plan du contrepoint, la série „d'expression" commence à s'organiser de manière plus accentuée, en donnant un plus d'expressivité au dialogue avec les cantus-firmi. D'un remarquable effet est l'apparition de la voix humaine (vox humana) qui peut d'ailleurs être remplacée par un instrument électronique, comme, par exemple, les Ondes Martenot. Cette vox humana tend à devenir une prégnante HAUPTSTIMME sur le fond si dense et si complexe de la partition *).

La troisième section expose les cantus-firmi dans la dernière hypostase de leur dynamique, aux cordes, groupées sur de petits intervalles, imaginant un mouvement rotatif d'échelle roulante. Dans la zone du contrepoint, la série „d'expression" se présente sous la forme d'un accord, tel un choral ; ainsi le discours tend vers un climax, après quoi les cantus-firmi commencent à se raréfier et les lignes du contrepoint à se restreindre.

Le Finale du poème fait apparaître un fa dièze sur la pédale d'un do auquel tout se résume et dont tout est issu. Ce fa dièze est l'ainsi-nommée dominante bartókienne.

Theodor Grigoriu déclare avoir désiré que son oeuvre finisse sur un grand signe d'interrogation adressé par l'homme à l'univers : la pénétration dans l'im-

*) voir le fac-similé 1.

mensité du cosmos ouvre — par l'élargissement de la connaissance humaine — la voie à la découverte de nouveaux espaces et lois de l'infini.

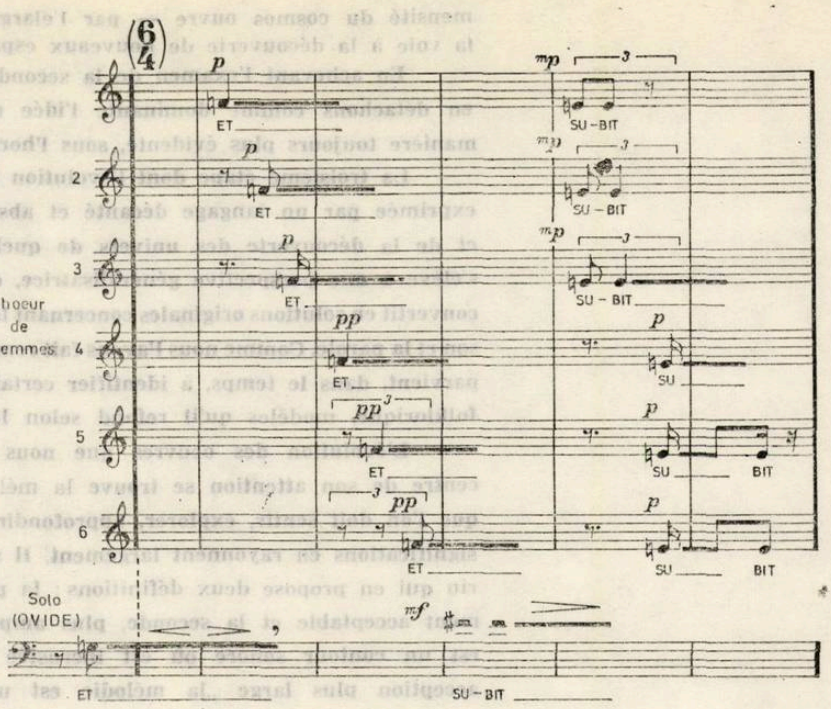
En achevant l'examen de la seconde étape de création du compositeur, nous en détachons comme dominante l'idée que sa musique se trouve placée, d'une manière toujours plus évidente, sous l'horizon poétique de la connaissance.

La troisième étape dont l'évolution est en cours est celle d'une vision poétique exprimée par un langage décanté et abstrait où l'expérience ardente du folklore et de la découverte des univers de quelques grands compositeurs contemporains s'élève à une perspective généralisatrice, ou la tradition profondément assimilée se convertit en solutions originales concernant la forme musicale et les rapports entre le son et la parole. Comme nous l'avons fait remarquer au début de notre étude, Grigoriu parvient, dans le temps, à identifier certains modèles syntactiques dans la musique folklorique, modèles qu'il refond selon les mécanismes de l'art savant européen.

L'évolution des oeuvres que nous venons de décrire illustre l'idée qu'au centre de son attention se trouve la mélodie conçue comme une réalité musicale que l'on doit sentir, explorer, approfondir ou rendre plus dynamique afin que les significations en rayonnent largement. Il serait intéressant de citer Theodor Grigoriu qui en propose deux définitions : la première, plus restreinte, mais esthétiquement acceptable et la seconde, plus ample. Il affirme tout d'abord : „la mélodie est un contour sonore où est incrustée une expérience sensible" ou dans une acception plus large „la mélodie est un contour sonore rempli d'une grande tension émotionnelle".

Il ne s'agit donc plus de la mélodie comprise comme une dimension particulière du discours sonore mais d'une catégorie fondamentale de la musique qui renferme potentiellement, dans la multitude de ses aspects, toute la force idéelle et affective de cet art, qui nous met en contact direct avec la substance même de la musique. Au cours de la troisième étape, le compositeur est préoccupé d'élaborer un univers sonore propre ayant des traits novateurs évidents ; ces traits ne découlent pas de l'euristique des tehniques nouvelles mais relient — d'une manière courageuse et pleine d'initiative — ce que ces dernières ont de plus pregnant pour la sensibilité de l'homme contemporain à des idées syntactiques, du passé, qui n'ont pas épuisé leurs vertus expressives : démarche profondément originale qu'on doit argumenter, bien sûr, par un ensemble plus grand d'oeuvres. Dans ELEGIA PONTICA (1967), sur les vers latins d'Ovide. la première pièce appartenant à la troisième étape, la recherche dans le domaine troublant de la mélodie se joint à l'investigation archéologique-musicale, le compositeur plongeant dans la réalité du phénomène musical des premiers siècles de notre ère, ayant la conviction que celle-ci s'est prolongée sans interruption par l'art byzantin et grégorien de plus tard. La voix du soliste (Ovide) chante une ligne mélodique continuelle, écrite soit traditionnellement, soit par une notation neumatique — optique — graphique — qui lui confère une liberté rythmique, puisée aux musiques où la pulsation sonore n'est pas organisée selon les principes proportionnels. Le chant d'Ovide se déroule sur une tectonique de faisceaux sonores (technique préfigurée dans le RÊVE COSMIQUE) qui dérivent de l'idée du très ancien ison, le modèle étant la monodie accompagnée. Les moments dramatiques des vers du poète exilé sont mis en évidence par l'asymétrie, la surprise des apparitions et le jeu des tensions de ces faisceaux. Pas un instant, l'évolution du discours musical ne trouble le maintien intact des accents des syllabes scandées du vers latin ; d'ailleurs l'hexamètre en engendre la mesure à six temps et la distribution du choeur et de l'orchestre par groupes à six voix. C'est ainsi que le chiffre 6 devient le symbole paramétrique de l'Elégie.

Les rapports entre les solistes et le choeur sont importants pour la mise en relief de l'articulation de la pièce. Au début, le récitatif du soliste anticipe les syllabes des mots que le choeur des femmes va reprendre en prolongeant leur durée dans le temps.



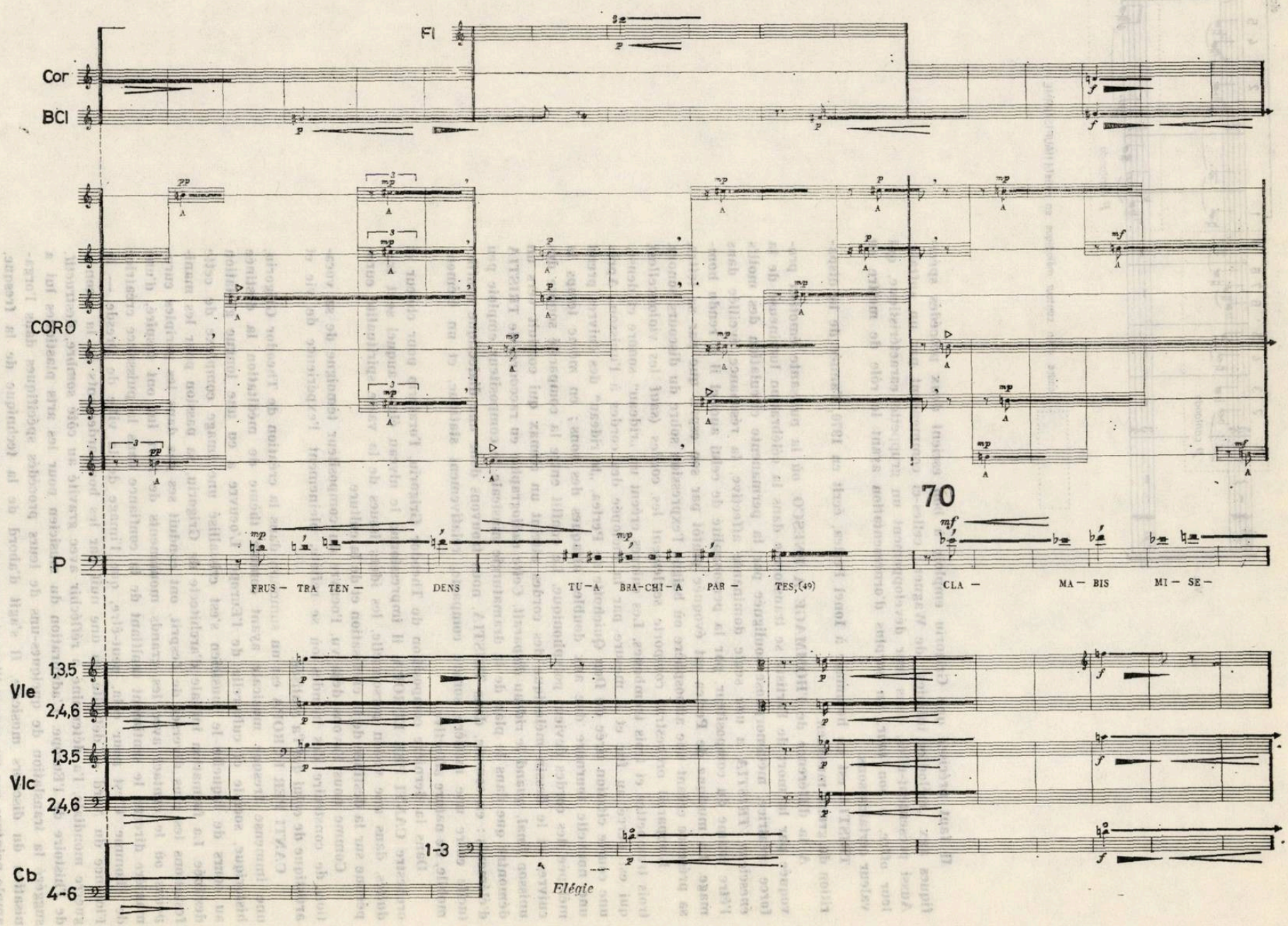
Le choeur y symbolise peut-être la nature, l'univers où tout fond : la voix du poète, anticipant celle du choeur, suggère aussi la séparation du sujet — dominé par des sentiments puissants — du reste du monde. A la fin de la partition, le choeur sera celui qui chantera le premier, les syllabes des mots reprises par la voix du soliste. Il nous semble assister à la fusion de l'être dans l'immensité environnante, à l'aspiration de l'homme vers l'infini. Un moment de grande plasticité se trouve dans la section médiane de l'ÉLÉGIE où les textures des altos accompagnent par un subtil commentaire les supplications du poète qui demande que l'urne avec ses cendres soit enterrée à Rome. L'austérité de l'expression a été suggérée au compositeur — selon ses propres mots — par l'impression profonde produite sur lui par THRENI de Stravinski.

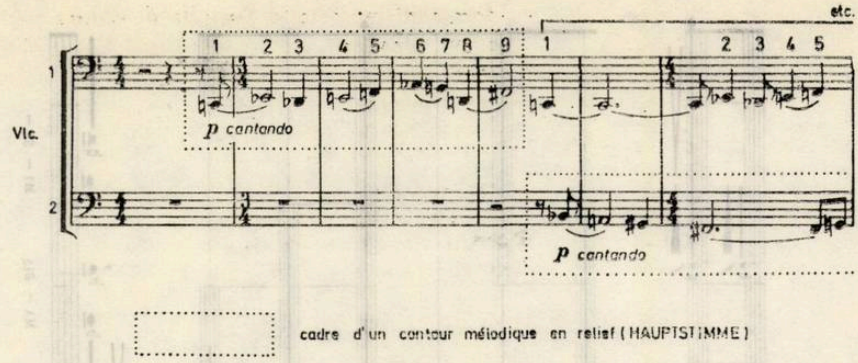
Theodor Grigoriu est un musicien doué d'un remarquable sens de la culture. Il a la vocation de la découverte, dans les couches superposées de l'histoire de la musique, des sens potentiels de suggestion pour l'artiste contemporain. L'auteur des VARIATIONS SUR UNE CHANSON D'ANTON PANN sait capter de la substance d'une époque ou de l'univers stylistique d'un artiste (compositeur, sculpteur, poète, peintre) qu'il admire le fluide idéel et émotionnel qu'il transfère dans des oeuvres d'une vibrante originalité et actualité. LA SUITE THÉATRALE (en style classique) en est un bon exemple ; cette pièce se veut être plus qu'une musique d'agrément, une série de portraits pleins de la fantaisie et de la verve orchestrale des personnages de la „commedia dell'arte".

Nous avons rappelé ces idées parce que les créations d'après l'ELEGIE PONTIQUE — qui puisent leur source dans la même passion de Grigoriu pour la grande culture — MÉLODIE INFINIE (1969) et TRISTIA (1970) sont le fruit de l'admiration et de l'étude attentive de la musique de Richard Wagner ou de Franz Liszt (dans la première) et du grand musicien Ionel Perlea (dans la seconde), personnalité dont les trajets dans l'espace de la culture universelle et roumaine ont eu un écho distinct dans la sensibilité du compositeur.

La MELODIE INFINIE est une étude de style, dédiée aux grandes ombres de Bayreuth, composée avec des éléments du vocabulaire et de la syntaxe des grands romantiques Wagner et Liszt, éléments qui sont interprétés du point de vue d'un musicien contemporain, qui en a analysé l'évolution jusqu'au seuil des grandes révolutions musicales du XX-e siècle.

Le matériel musical — constitué des modes utilisés aussi dans l'ELEGIE — est organisé dans une polyphonie que l'auteur appelle immanente (une série de contours mélodiques qui se suivent à de différents niveaux, en changeant sans cesse de rythme).


Fl
Cor
BCl
CORO
70
P
FRUS — TRA TEN — DENS
TU — A BRA-CHI — A PAR — TES,(49)
CLA —
MA — BIS
MI — SE —
1,3,5
Vle
2,4,6
1,3,5
Vlc
2,4,6
1-3
Cb
4-6
Elégie



cadre d'un contour mélodique en relief (HAUPTSTIMME)

Il faut préciser que Grigoriu emploie à bon escient deux procédés spécifiques aux „mélodies infinies" de Wagner : celles-ci commencent par un auftakt. Aussi présentent-elles, dans leur développement un gruppetto **caractéristique, qui leur offre, à son tour, un surplus d'ornementation ayant le rôle de mettre en valeur certains sons.**

TRISTIA est un hommage à Ionel Perlea, écrit en 1970, l'année de la disparition du grand musicien.

A la différence de l'HOMMAGE A ENESCO, où la puissante émotion provoquée par la mort de l'artiste se transforme dans la célébration lumineuse de la force créatrice, métamorphose soulignée par la permanente circulation des motifs énesciens, TRISTIA a une seule dominante affective, la résonance éveillée dans l'être intime du compositeur, par la personnalité de celui auquel il a rendu hommage. La musique de Perlea est évoquée plutôt par son esprit que par sa lettre, sa présence créant une atmosphère où baigne l'expression sobre du discours sonore.

L'appareil orchestral comporte seulement les cordes (sauf les violoncelles), trois trompettes et trois trombones. Les cuivres créent un „rideau" sonore et dense, qui est percé au fur et à mesure par la mélopée des cordes à l'unisson. Après une courte citation tirée du Don Quichotte de Perlea, „le rideau" des cuivres prend une nouvelle tournure due aux doubles attaques des sons ; en même temps la mélopée des cordes devient polyphonique. Le conflit entre la compacité sonore des cuivres et le dessin mélodique des cordes atteint un climax qui conduit vers un unisson final, quand le rideau disparaît. Cette radiographie en raccourci de TRISTIA démontre que dans le plan de la dramaturgie musicale le compositeur emploie peu d'éléments : en somme, dans TRISTIA, nous trouvons donc une dialectique conflictuelle entre une matière sonore compacte, relativement statique, et un élément mobile, de nature affective.

Dans la dernière composition de Theodor Grigoriu, l'oratorio pour choeur et orchestre CANTI PER EUROPA, il impressionne le niveau élevé auquel sont traduites, dans une vision personnelle, les idées issues de la vaste spiritualité européenne sur la destinée de la civilisation et de la culture.

Comme nous l'avons déjà vu, l'oeuvre du compositeur témoigne de sa vocation de construire des mondes où se reflète, pleinement, l'expérience de vie et artistique de celui qui l'a réalisée.

CANTI PER EUROPA est un summum **dans la création de Theodor Grigoriu, une immense fresque musicale ayant comme thème de méditation la destinée historique, sociale et culturelle de l'Europe. L'oeuvre a eu une longue gestation au cours de laquelle le musicien s'est cristallisé une image complexe de cette destinée. La formation initiale d'architecte de Grigoriu, sa passion pour les manifestations les plus diverses de l'esprit, ont conduit ses pas dans les périples européens où le contact avec les grands monuments de l'art lui ont inspiré, d'une manière directe, le sentiment tonifiant de la confiance dans la puissance créatrice de l'homme. C'est pour cela, peut-être, que l'image de la ville de Dresde — la Florence du Nord — détruite en une nuit par les bombardements de la seconde guerre mondiale, l'a déterminé à réfléchir avec gravité au côté sombre, destructif, de l'histoire de l'Europe. L'admiration du musicien pour les arts plastiques lui a suggéré la translation de quelques-uns de leurs procédés spécifiques dans l'organisation du discours musicale. Il s'agit d'abord de la technique de la fresque, ample peinture sur un espace libre et sans cadre, où les significations de l'ensemble**

dominent les détails. Dans la deuxième partie de l'oratorio on rencontre un procédé qu'on appellera „action-musicale" d'après l'action-painting. On sait que cette dernière tend vers la spontanéité idéale de l'expression artistique. De l'architecture, le compositeur reprend le jeu du plein et du vide, de la symétrie et de l'asymétrie, le rôle des ornements dans le plan de l'ensemble etc.

Le dualisme foncier de l'histoire européenne dont nous venons de parler, l'antagonisme entre l'élan créateur et les impulsions destructives des forces telluriques sont admirablement exprimés dans les métaphores anxieuses et troublantes d'Arthur Rimbaud. Dans le mythe antique de l'enlèvement d'Europe par Zeus, transformé en taureau, l'auteur des „Illuminations" entrevoit le symbole profond des contradictions qui traversent une culture et une civilisation millénaires. Theodor Grigoriu fait des vers rimbaldiens le noyau d'idées de son oeuvre ; ils seront chantés par le choeur dans la première partie de CANTI, intitulée justement L'ENLEVEMENT D'EUROPE.

D'un symbolisme saisissant est l'antinomie entre le frémissement sauvage du cou du ravisseur et la lumière auguste de son front.

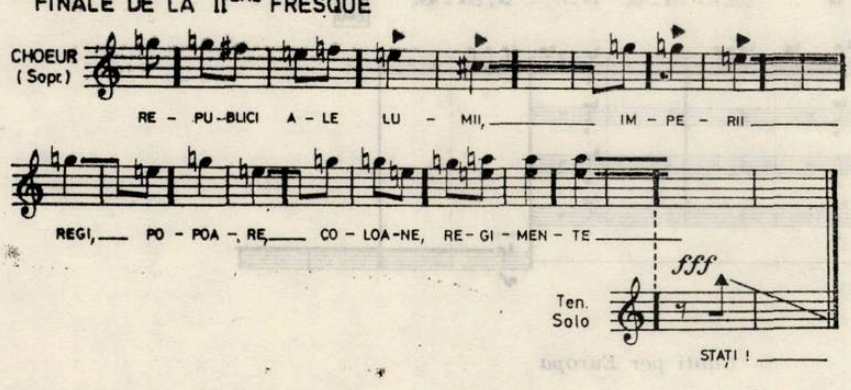
Dans la première fresque de CANTI, le ton neutre et statique sur lequel le choeur raconte le mythe de l'enlèvement projeté sur des faisceaux sonores — rappelle la distribution égale de la lumière dans la fresque picturale ; le mythe est remémoré objectivement, mais ses sens profonds, même initiatiques y sont entièrement mis en valeur. L'atmosphère édénique s'instaure dès le début de la fresque par les interventions ornementales des instruments, en utilisant certains modes indiens qui symbolisent la présence stylisée des oiseaux. „Puisqu'il existe des idéogrammes, pourquoi n'existerait-il pas des idéophonies aussi ?" se demande le compositeur. Elles auraient le rôle de dessiner d'une manière sonore des formes et des images ; d'ailleurs le procédé est présent depuis longtemps dans l'art des sons.

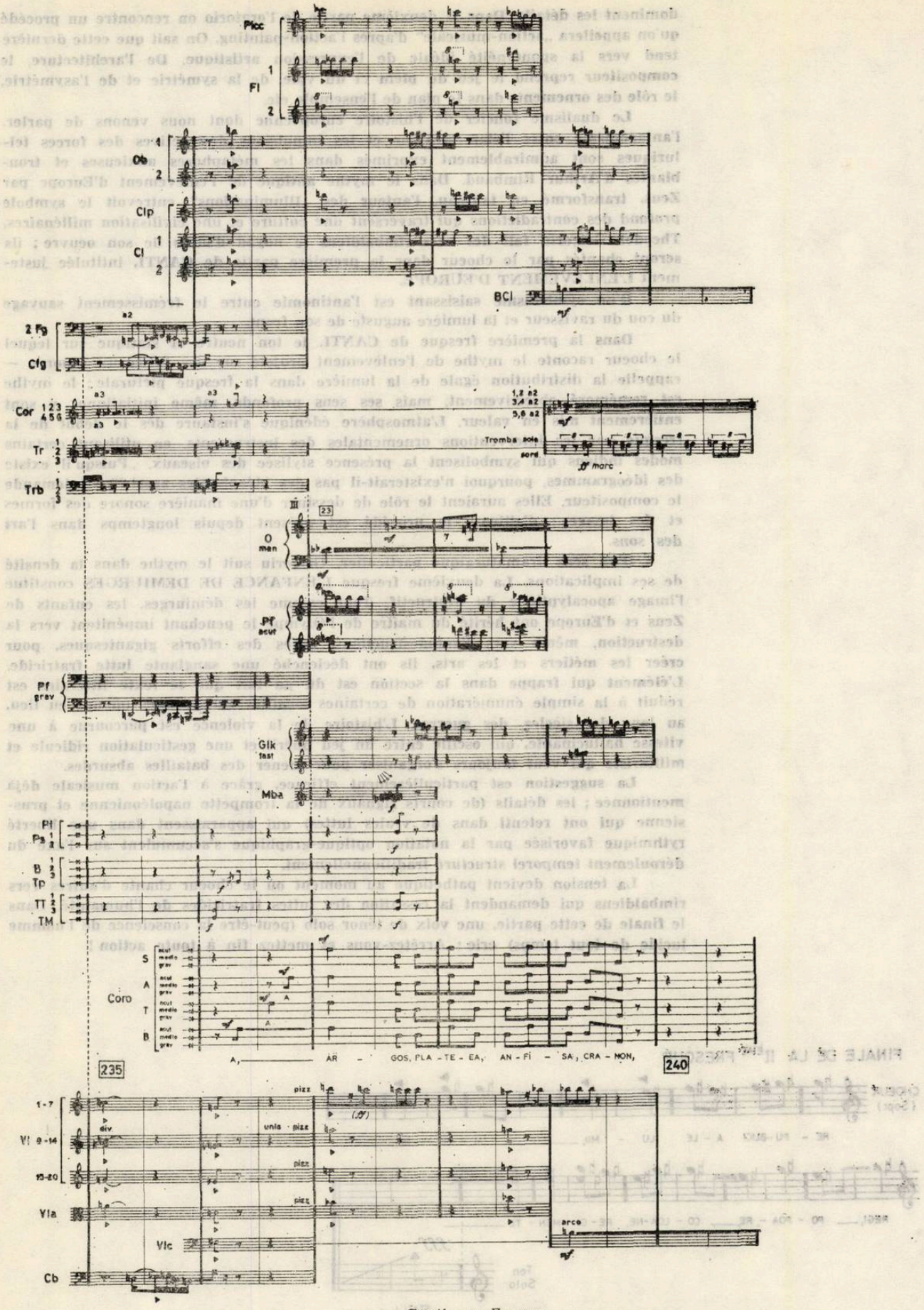
D'un sens dramaturgique particulier, Grigoriu suit le mythe dans la densité de ses implications. La deuxième fresque L'ENFANCE DE DEMIURGES constitue l'image apocalyptique du destructif. Tout comme les démiurges, les enfants de Zeus et d'Europe ont hérité du maître de l'Olympe le penchant impénitent vers la destruction, même vers l'autodestruction ; après des efforts gigantesques, pour créer les métiers et les arts, ils ont déclenché une sanglante lutte fratricide. L'élément qui frappe dans la section est dû au fait que le texte littéraire est réduit à la simple énumération de certaines localités européennes où ont eu lieu, au long des siècles, des guerres. L'histoire de la violence est parcourue à une vitesse hallucinante, qui oscille entre un jeu puéril et une gesticulation ridicule et militariste qui veut toujours s'organiser pour mener des batailles absurdes.

La suggestion est particulièrement efficace, grâce à l'action musicale déjà mentionnée ; les détails (de courts signaux de la trompette napoléonienne et prussienne qui ont retenti dans de vraies luttes) qui apparaissent dans une liberté rythmique favorisée par la notation optique-graphique s'accumulent sur l'axe du déroulement temporel structuré traditionnellement.

La tension devient pathétique au moment où le choeur chante d'autres vers rimbaldiens qui demandent la cessation des luttes fratricides de l'humanité. Dans le finale de cette partie, une voix de ténor solo (peut-être la conscience de l'homme lucide de tout temps) crie : Arrêtez-vous et mettez fin à toute action !

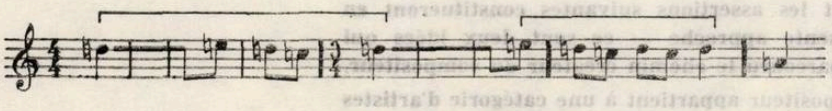
FINALE DE LA IIÈME FRESQUE





Canti per Europa

La troisième section, LA PLAINTE DES MUSES, une véritable Lacrimosa, emploie un nouveau procédé de la fresque : l'existence des microtableaux dans son intérieur. Elle comprend le lamento des muses ; les vers choisis appartiennent à de grands poètes européens : Eminescu, Shelley, Lorca, Pouchkine, Rilke. Dans cette fresque, le temps semble suspendu, le chant désolé flottant dans un espace infini où il semble ne trouver aucun bord de l'espérance. Ce dernier luit pourtant dans le finale de cette partie, où, dans le sombre tableau de l'Europe déchirée, se glisse la lumière pâle et douce qu'émane le célèbre „Printemps" de Botticelli. La derniére section de l'oratorio, HYMNE A APOLLON, est un chant célébrant la lumière toute puissante de l'esprit, du soleil, dont le symbole était le sublime dieu antique ; le compositeur introduit dans la substance musicale un motif très simple, extrait d'un hymne du Temple d'Eleusis.



Ainsi, l'oratorio de Theodor Grigoriu revient en décrivant un arc d'une remarquable unité, à l'endroit où est né le mythe qui l'a inspiré, le myrifique espace de l'Elade. L'apollinique vainc les forces telluriques aveugles.

Les lumineux contours mélodiques des instruments dans le registre aigu (le total chromatique librement employé) sont marqués au-dessus des notes graves, par de larges mouvements qui nous font penser aux fresques féeriques de Fra Angelico. Les complexes agrégats modaux sont conduits avec décision, le but poursuivi étant le contrôle de l'ethos qu'ils dégagent ; la musique a parcouru le chemin entre les modes indiens de la première partie et les modes grecs de l'HYMNE A APOLLON, ayant au centre actif de la composition des structures modales de 8,9 et 10 sons.

Eclatants s'élèvent les sublimes tercets du PARADIS de DANTE ; chacun des 12 vers choisis reçoit une autre couleur armonique, s'inscrivant dans une spirale qui prépare l'apparition d'un 13-ème, en célébrant le pouvoir triomphant de l'esprit et de l'amour.

Le compositeur édifie avec une minutieuse stratégie d'enchaînement les accords, en fonction de l'usure des tonalités employées tout le long de l'oeuvre, qui culminent dans les dernières mesures par un ré majeur, qui baigne dans une apothéose ce vers final de la Divine Comédie :

„L'Amor che move il sole e l'altre stelle".

L'oeuvre de Theodor Grigoriu comporte aussi une version orchestrale du cycle de SEPT CHANSONS DE CLEMENT MAROT de Georges Enesco. Cette transcription a demandé un très minutieux travail, le compositeur ayant étudié les chansons interprétées au piano par ENESCO même ; il a retenu aussi les suggestions timbrales du jeu inspiré du génial musicien. Le résultat est à la hauteur du modèle.

Theodor Grigoriu est l'auteur d'un des plus importants et amples chapitres de l'histoire de la musique roumaine de théatre et de film. Il a créé la musique de scène pour différentes pièces de la littérature roumaine et universelle ; par ordre chronologique, elles sont : COMME IL VOUS PLAIRA (1961), MACBETH (1962) — la première „tape-music" [1]) réalisée en Roumanie —, LE HACHEREAU (1968), LEONCE ET LENA (1970), LA TEMPÊTE (1978), un essai de commenter un texte par une musique d'environnement.

En ce qui concerne la musique de film, ce qui impressionne d'abord c'est l'ampleur de l'activité du compositeur dans ce domaine : la colonne sonore de 17 films, dont 7 en deux séries. Theodor Grigoriu accorde une attention toute spéciale à l'achèvement de ses partitions, la musique ayant les mêmes vertus esthétiques que les oeuvres destinées à la salle de concert.

Son expérience d'auteur de musique de film lui a permis d'élaborer quelques idées et thèmes originaux. Formulés brièvement, ceux-ci soutiennent que pour le spectateur d'aujourd'hui — doué d'une aiguë attention distributive — la musique doit jouer le rôle d'un contrepoint expressif des moments significatifs du story

cinématographique ; elle peut être un commentaire vif et non pas un pléonasme, inobservable, de l'atmosphère générale du film.

Voilà la liste complète de la filmographie de Theodor Grigoriu (sont mentionnées ici les distinctions internationales obtenues par quelques-unes de ces pellicules) : L'ERUPTION, LES VAGUES DU DANUBE — premier prix à Karlovy-Vary, LA SOIF — deuxième prix à Moscou, SOLDATS SANS UNIFORME, CODINE — prix pour la meilleure adaptation cinématographique à Cannes, LUPENI '29, LES ȘOIMAREȘTI, LA FORÊT DES PENDUS — prix de la mise en scène à Cannes, GOLGOTHA, LES DACES, LA COLONNE, LE CHÂTEAU DES CONDAMNES, PARCE QU'ILS S'AIMENT, L'EXPLOSION, LES FRERES JDER, ETIENNE-LE-GRAND — VASLUI 1475, AUREL VLAICU.

Par la rétrospective de la musique de théâtre et de film, nous avons conclu cette description-analyse, relativement succinte, des oeuvres de Theodor Grigoriu. Les coordonnées principales qui ont orienté la démarche créatrice du compositeur résultent, croyons-nous, de la présentation même de ses étapes successives. Ce que nous tenons à présent à formuler — et les assertions suivantes constitueront en même temps les conclusions de la présente approche — ce sont deux idées qui s'imposent avec évidence à quiconque a parcouru le chemin créateur du compositeur.

Il s'agit d'abord du fait que ce compositeur appartient à une catégorie d'artistes qui ne se laissent pas saisir entièrement par les rigueurs d'une formule ; il se meut avec désinvolture dans l'espace des moyens de réalisation technique, riche en idées artistiques et philosophiques sur lesquelles il a longuement réfléchi et qui renferment de la sorte une exemplaire expérience de vie. Secondement, Theodor Grigoriu est un musicien qui — signe d'une probité supérieure — n'écrit pas ses compositions ; par chaque création, il trace les contours d'une ŒUVRE. La propension vers les dimensions des univers poétiques est le mobile permanent de ce noble projet.

[1]) Le compositeur a eu à sa disposition, pendant 5 jours, l'appareillage du laboratoire électro-acoustique du centre cinématographique de Buftea : 12 phonographes en connection avec une table de mixage, avec chambre d'écho, filtres etc.

CUPRINS

ROMEO GHIRCOIAȘIU
Rolul criticii muzicale în progresul culturii contemporane 1
ALFRED HOFFMAN
Critica muzicală azi 6
„MUZICA"
Aspecte actuale și de perspectivă ale revistei „Muzica" 10
GEORGE SBÂRCEA
Aspecte ale muzicii ușoare românești . . . 15
NICOLAE COMAN
Calitate și plafonare în muzica ușoară românească 17
RICHARD BARTZER
Unele probleme de calitate în creația de muzică ușoară 20
PETRE CODREANU
Muzica ușoară, un fenomen de masă . . . 22
DANIELA CARAMAN FOTEA
Coordonate jazz-rock în peisajul componistic românesc 24

CREAȚII ROMÂNEȘTI

DUMITRU BUGHICI
Particularități ale formelor muzicale 27
LUMINIȚA VARTOLOMEI
Incantații II de Liana Alexandra Șaptefrați 34

PROFIL

MIHAI MOLDOVAN
Tudor Dumitrescu 39

★

GRIGORE CONSTANTINESCU
Vizite ale membrilor Uniunii Compozitorilor 41

ACTUALITATEA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

(rubrică realizată de Mihaela Roșu, în colaborare cu : Mihaela Marinescu, Cristina Bohaciu, Carmen Misievici, Rodica Giurgiu și Boris Chelaru)
Din activitatea Uniunii Compozitorilor . . . 43
Agendă 47
EUGEN VICOS
Calendar muzical 50
TITUS MOISESCU
Filatelie muzicală 52

★

THEODOR GRIGORIU
Ștefan Mangoianu 54
FLORIAN LUNGU
Richard Oschanitzky 55
VIOREL COSMA
Rodica Șutzu 56

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează :
Anton Dogaru, Edgar Elian, Iosif Sava, Elena Zottoviceanu, Nicolae Brînduș, Dumitru Avakian, Cronicar, Mihaela Marinescu, Emilia Enache, Ștefan Cărăpănceanu, Mihaela Niculescu, Radu Stan, Dan Buciu, Dan Scurtulescu, Mihai Moldovan, Octavian Ursulescu, Rodica Iliescu 57

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

FRED POPOVICI
Theodor Grigoriu 84

MUZICA ȘI ARTELE FRUMOASE

MARIN MIHALACHE
Gheza Vida (coperta III)

SOMMAIRE

ROMEO GHIRCOIAȘIU
La critique musicale et son rôle dans le progrès de la culture contemporaine 1
ALFRED HOFFMAN
La critique musicale aujourd'hui 6
„MUZICA"
Sur l'activité actuelle et en perspective de la revue „Muzica" 10
GEORGE SBÂRCEA
Quelques aspects de la musique légère roumaine 15
NICOLAE COMAN
Qualité et plafonnement dans le domaine de la musique légère roumaine 17
RICHARD BARTZER
Sur quelques problèmes touchant à la qualité de la création de musique légère 20
PETRE CODREANU
La musique légère, un phénomène de masse 22
DANIELA CARAMAN FOTEA
Les coordonnées jazz-rock dans le paysage de la composition musicale roumaine 24

ŒUVRES ROUMAINES

DUMITRU BUGHICI
Particularités des formes musicales 27
LUMINIȚA VARTOLOMEI
„Incantații II" (Incantations II) de Liana Alexandra Șaptefrați 34

PROFIL

MIHAI MOLDOVAN
Tudor Dumitrescu 39

★

GRIGORE CONSTANTINESCU
Visites des membres de l'Union des Compositeurs 41

ACTUALITÉ MUSICALE ROUMAINE

(rubrique réalisée par Mihaela Roșu en collaboration avec : Mihaela Marinescu, Cristina Bohaciu, Carmen Misievici, Rodica Giurgiu et Boris Chelaru)
Aspects de l'activité de l'Union des Compositeurs — agenda . . . . . 43—47
EUGEN VICOS
Calendrier musical 50
TITUS MOISESCU
Philatélie musicale 52

★

THEODOR GRIGORIU
Stefan Mangoianu 54
FLORIAN LUNGU
Richard Oschanitzky 55
VIOREL COSMA
Rodica Sutzu 56

LA VIE MUSICALE

Signataires :
Anton Dogaru, Edgar Elian, Iosif Sava, Elena Zottoviceanu, Nicolae Brînduș, Dumitru Avakian, Cronicar, Mihaela Marinescu, Emilia Enache, Ștefan Cărăpănceanu, Mihaela Niculescu, Radu Stan, Dan Buciu, Dan Scurtulescu, Mihai Moldovan, Octavian Ursulescu, Rodica Iliescu 57

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

FRED POPOVICI
Theodor Grigoriu 84

MUSIQUE ET BEAUX-ARTS

MARIN MIHALACHE
Gheza Vida (couverture III)

MAGAZINUL MUZICA din București,

Calea Victoriei nr. 41

vinde următoarele:

Tipărituri muzicale, discuri, instrumente muzicale, saxofoane, amplificatoare DELTA, coloane electronice, (difuzoare) de 12,5 W, orgi electronice, aparate radio, televizoare, aparate foto, naiuri și piese de schimb pentru aparate foto, care se pot procura cu numerar și virament de către toate instituțiile și întreprinderile din țară.

Pe baza cererilor formulate în scrisori obișnuite de către cumpărători, tipăriturile muzicale se pot procura contra ramburs, direct la domiciliu.

De asemenea, se fac expertize pentru viori, piane, demonstrații practice privind modul de folosire la televizoare, magnetofoane și pick-upuri, totul gratuit.

Magazinul este deschis zilnic între orele 10—18.

Informații suplimentare la telefon: 15.60.86—15.86.96.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA ŞI ARTELE FRUMOASE

Considerîndu-se cu deplină dreptate un legitim urmaş al meşterilor cioplitori care au împodobit cu tradiţionale motive decorative vestitele porţi maramureşene, ca şi pe cele tot atît de frumoase din nordul Olteniei, de la celălalt capăt al lanţului carpatic, de unde se trage marele Constantin Brâncuşi, sculptorul băimărean Gheza Vida (n. 1913) este unul dintre cei mai autentici şi mai înzestraţi artişti ai poporului nostru.

Fiu de miner, a rămas de mic orfan ; a fost astfel nevoit să ia viaţa în piept, să înveţe de la aspra ei şcoală, trudind în mină şi la pădure pentru a-şi cîştiga îmbucătura. Dintr-un irezistibil impuls lăuntric, a început să cioplească spontan, de la o vîrstă fragedă, dovedind îndemînare şi fantezie, astfel încît drumul spre artă a reprezentat pentru el împlinirea firească a unui puternic talent. Concentrîndu-se cu răbdare şi neobosită pasiune asupra meşteşugului, a căutat să se cultive, pe diverse căi, pentru a ajunge la un stil al său de o inconfundabilă originalitate.

Caracterizată prin forţa sentimentelor şi claritatea limbajului, arta lui Vida exprimă cu sinceritate conţinuturi complexe de viaţă, un climat de aspră poezie, specific Maramureşului. „Am căutat să dau imaginea artistică a lumii pe care o cunosc", declara odată sculptorul.

Trăind printre cioplitori şi în apropierea pădurii, a învăţat de copil să scobească lemnul ; ca vrednic fiu al Maramureşului, acea ţară veche cu oameni fără pereche, cum zice o vorbă de pe acolo, avea să-şi amintească mai tîrziu că dormea cu cuţitaşul sub pernă. El simte viaţa lemnului, ale cărui însuşiri naturale au fost apreciate încă din depărtate timpuri. Unii copaci au forme apropiate de cele umane, încît parcă se oferă ei înşişi să fie ciopliţi. Structura buşteanului, morfologia lui îi sugerează artistului o figură sau alta, conducîndu-l întrucîtva spre subiectul lucrării, spre anume atitudini, gesturi şi sentimente umane. Ca material de sculptură, lemnul îşi are plasticitatea lui, o anumită căldură şi noblеţe, la care se adaugă diversele capricii ale naturii : noduri, bifurcări, excrescenţe, adînciturі, ş.a., fapt care impune artistului o altă tratare decît lutul ; cere să i se respecte specificitatea, sinuozităţile, acea arhitectură vegetală a fibrelor, cu virtuţile lor decorative. Aşadar, rezolvarea compoziţională se adaptează, ţine seama de aceste calităţi ; înţelese şi folosite cu pricepere, ele pot deveni efect plastic, accentuînd expresivitatea formelor, slujind intenţiilor artistului. Iar Vida este prin excelenţă un sculptor al lemnului, pe care-l ciopleşte cu siguranţă, transfigurîndu-l, conferindu-i semnificaţii artistice.

Credincios adevărului vieţii, eroismului tăcut şi modest al oamenilor din popor : mineri, tăietori de pădure, păstori printre care trăieşte de peste 65 de ani, asemenea lor, Vida s-a identificat cu aspiraţiile maramureşenilor, înfăţişîndu-i cu o caldă înţelegere, în imagini vibrante, de o vitalitate cuceritoare. El este totodată autorul a trei dintre cele mai impresionante monumente ale epocii noastre : cel de la *Carei*, închinat ostaşilor români, unde pleacă de la elemente ale arhitecturii locale, ajungînd la o viziune modernă, viguroasă, cu un puternic specific naţional, şi cel de la *Moisei*, inspirat din sanctuarul dacic de la Grădiştea : 12 stîlpi severi aşezaţi în cerc, sculptaţi în felul expresivelor măşti populare, al căror tragism evocă memoria celor 29 de ţărani ucişi acolo în toamna lui 1944 ; al treilea, *Sfatul bătrînilor*, este amplasat la Baia Mare.

Expus mai întîi la Cluj, în 1948, iar în anul următor la Bucureşti, unde avea să fie readus şi în 1973, la o retrospectivă, *Buciumaşul* este una din lucrările definitorii pentru viziunea acestui strălucit meşter al lemnului. Plin de elan, acest tînăr păstor bine legat, purtînd desfăşurată în juru-i, ca o nobilă hlamidă ţărănească, tradiţionala sarică, ridică semeţ, cu un gest larg, viril, strămoşescul bucium, în care suflă cu putere, umflîndu-şi obrajii.

Întreaga lui făptură participă cu dăruire la acest act, săvîrşit cu bucurie. Încordarea trupului vînjos îi amplifică statura. Imagine obişnuită în acea parte nordică a ţării, ea dobîndeşte în tratarea lui Vida o semnificaţie simbolică. Cioplite în planuri mari, nemigălite, mai păstrînd încă vizibil muşcătura bardei şi a daltei, formele masive, voit îngroşate, se înscriu cu forţă în spaţiu, conferind lucrării o evidentă monumentalitate, deşi dimensiunile ei nu sînt ample (128 × 133 cm). Realizat la puţin timp după ce, în sfîrşit, artistul se întorcea acasă, la capătul unor ani grei de luptă şi de lagăr (Vida a participat voluntar la războiul din Spania împotriva fascismului), *Buciumaşul* său trimite zărilor, peste munţi şi peste văi, vestea cea mare a Eliberării ; de aceea ar mai putea fi numit, poate chiar mai adecvat, *Vestitorul libertăţii*. Înfăţişarea lui aspră, arhaică, de o vigoare ce aminteşte pe dacii de pe *Columna traiană*, ne sugerează un potenţial energetic neistovit ; diagonala formată de străvechiul instrument muzical dă impresia de mişcare în desfăşurare. Prin această nobilă simplitate în tratare, artistul obţine o sporire a expresivităţii, rezultată şi din ritmul liniilor de contur ; forma cuşmei ridicată voinicеşte pe vîrful capului este reluată de curbura umerilor şi apoi, mai larg, de aceea a saricii, cu marginile ei uşor striate, pentru a spori dinamismul, impetuozitatea gestului, sugerată şi de unghiul larg al picioarelor puternic înfipte în partea de trunchi ce ţine loc de soclu.

Tema muzicii o întîlnim şi în alte lucrări ale lui Vida, tot în lemn, cum sînt cei trei lăutari (fluier, vioară şi tobă) din *Balada lui Pintea*, un amplu relief cu numeroase personaje, desfăşurate pe orizontală, în care posibilităţile narative ale genului sînt folosite cu măestrie. De asemenea, o întîlnim în *Tropiţa*, *Dans din Oaş* şi *Horitoare*. Operă de mare autenticitate şi vigoare expresivă, aceasta din urmă reprezintă una din izbînzile sale portretistice, ridicîndu-se la valoare de simbol prin forţa ei de generalizare. Drept model i-a servit una dintre acele „horitoare" din Maramureş, femeie cu o prodigioasă memorie, care în anumite împrejurări ale vieţii „zice" cîntece populare ştiute din bătrîni, în stilul vechilor balade, aducîndu-şi uneori şi o contribuţie proprie la necontenita lor şlefuire şi îmbogăţire, sau improvizînd cu multă fantezie şi putere de evocare poveşti epice despre aspectele vieţii înnoite a contemporanilor noştri.

MARIN MIHALACHE

MUZICA — Nr. 5—6 — 48 p. — Bucureşti, mai-iunie 1979

Redacţia : Bucureşti, Poiana Narciselor, nr. 6, sector 7
Administraţia : Constantin Esarcu, nr. 2, sector 1
Telefon : 15.93.61

Revista se găseşte la chioşcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secţie muzicală şi la Magazinul „Muzica" din Bucureşti, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii din întreprinderi şi instituţii.

Cititorii din străinătate se pot abona, adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, Bucureşti, str. 13 Decembrie nr. 3

COLEGIUL REDACŢIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor şef), GEORGE DRAGA (redactor şef adjunct), ZENO VANCEA, TEODOR BRATU, MICHAELA ROŞU.

Pe coperta I : Gheza Vida — „Buciumaşul"

I. P. Informaţia c. 1281

42.416

Preţul lei 14

7

MUZICA

IULIE 1979

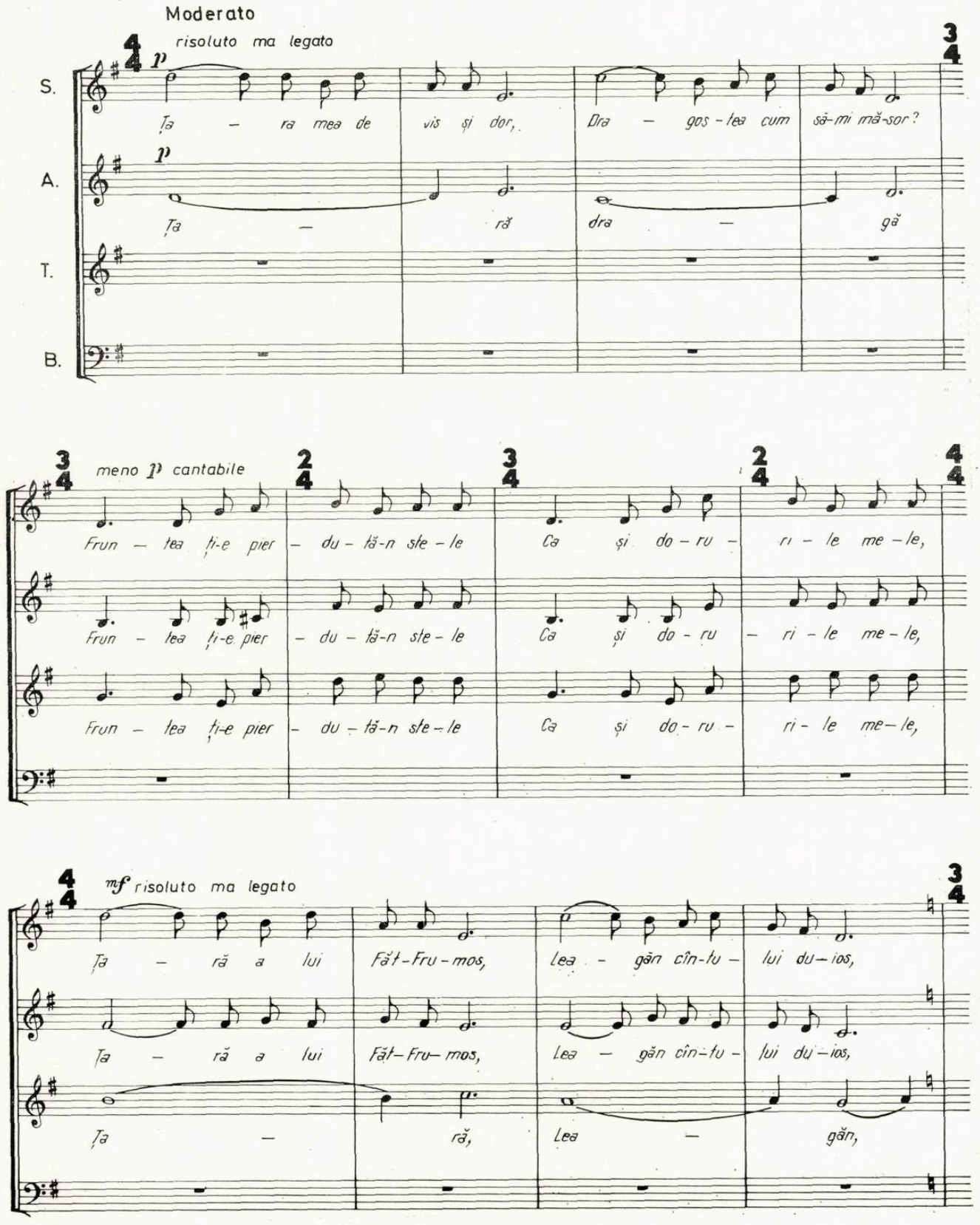
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

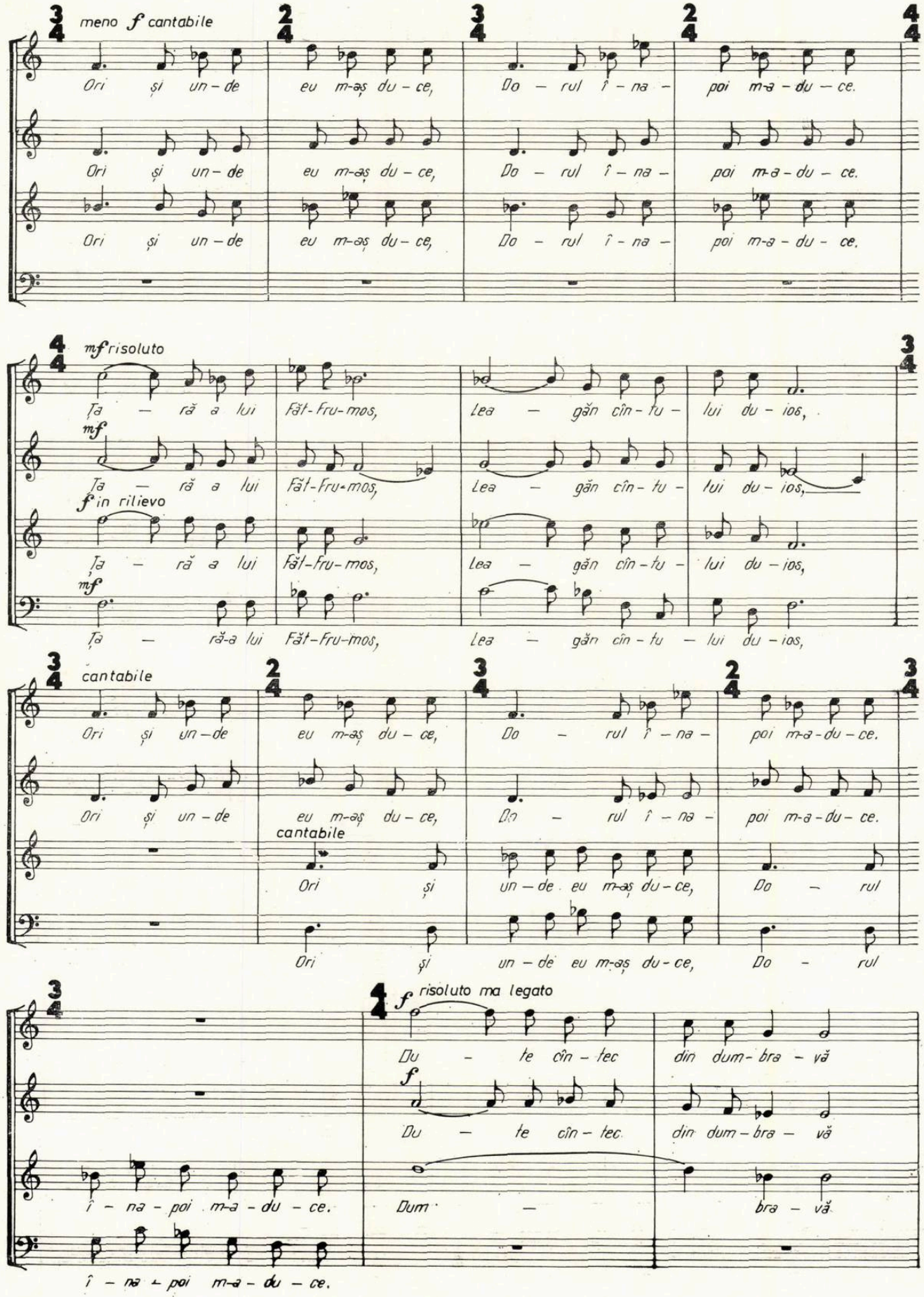
BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

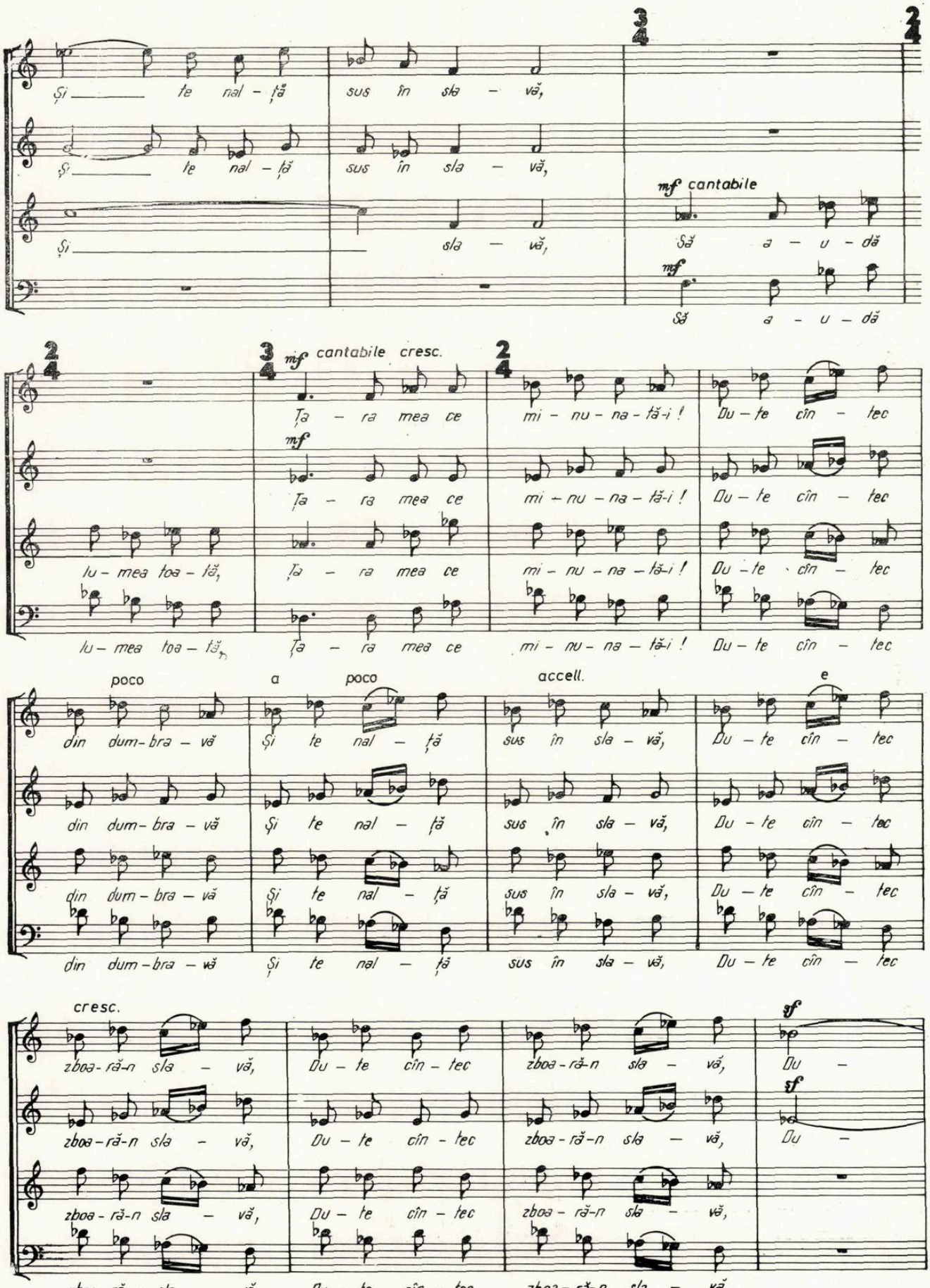
ȚARA LUI FĂT-FRUMOS

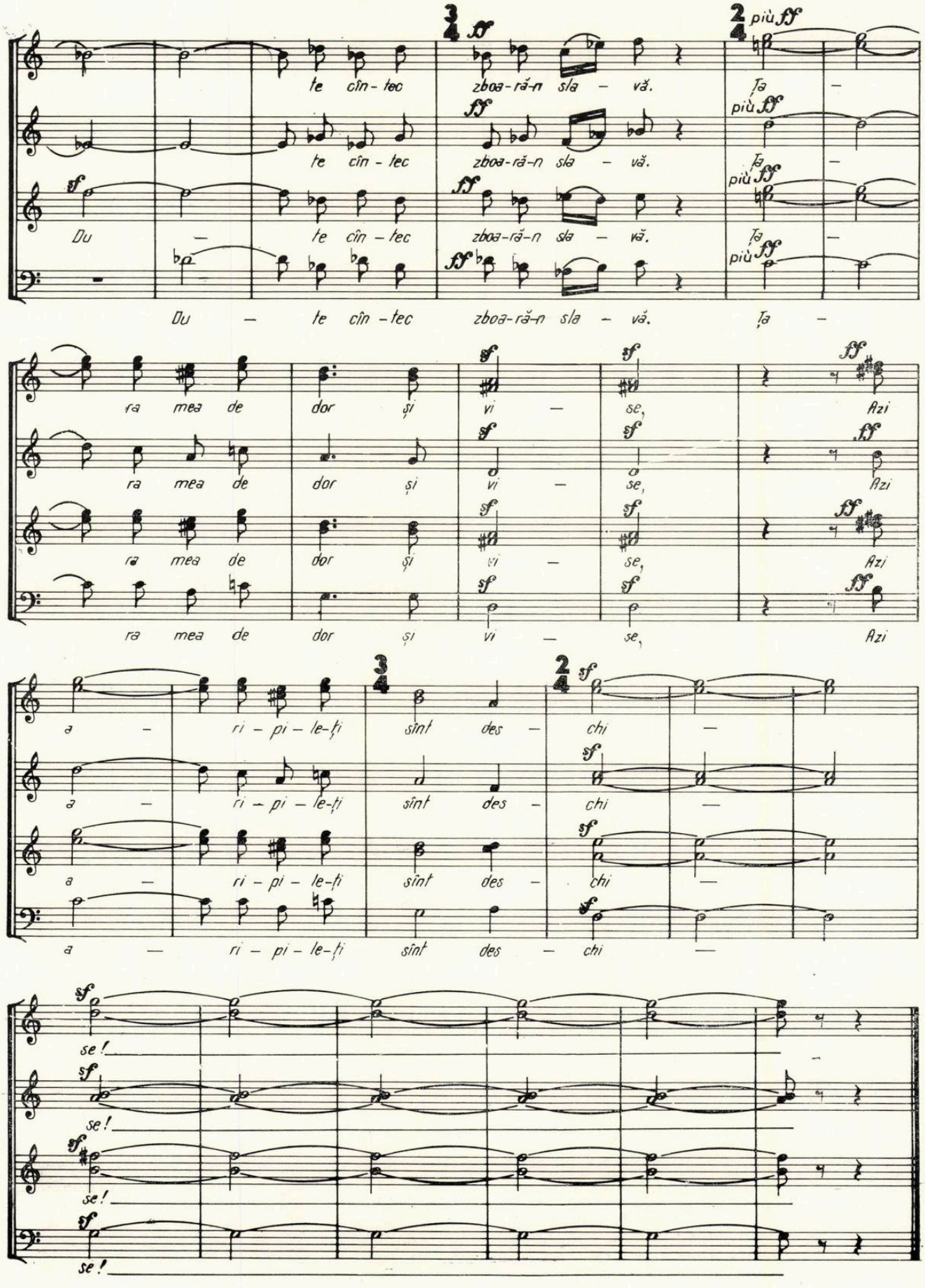
Versurile de TIBERIU UTAN

Muzica de TIBERIU OLAH




meno f cantabile
Ori și un – de eu m-aș du – ce, Do – rul î – na – poi m-a – du – ce.
Ori și un – de eu m-aș du – ce, Do – rul î – na – poi m-a – du – ce.
Ori și un – de eu m-aș du – ce, Do – rul î – na – poi m-a – du – ce.
mf risoluto
Ța – ră a lui făt-fru-mos, Lea – găn cîn – tu – lui du – ios,
mf
Ța – ră a lui făt-fru-mos, Lea – găn cîn – tu – lui du – ios,
f in rilievo
Ța – ră a lui făt-fru-mos, lea – găn cîn – tu – lui du – ios,
mf
Ța – ră-a lui Făt-Fru-mos, Lea – găn cîn – tu – lui du – ios,
cantabile
Ori și un – de eu m-aș du – ce, Do – rul î – na – poi m-a – du – ce.
Ori și un – de eu m-aș du – ce, Do – rul î – na – poi m-a – du – ce.
cantabile
Ori și un – de eu m-aș du – ce, Do – rul
Ori și un – de eu m-aș du – ce, Do – rul
f risoluto ma legato
Du – te cîn – tec din dum – bra – vă
f
Du – te cîn – tec din dum – bra – vă
î – na – poi m-a – du – ce. Dum – bra – vă
î – na – poi m-a – du – ce.


Și te nal - ță sus în sla - vă,
Și te nal - ță sus în sla - vă,
Și sla - vă,
mf cantabile
Să a - u - dă
mf
Să a - u - dă
mf cantabile cresc.
Ța - ra mea ce mi - nu - na - tă-i ! Du - te cîn - tec
Ța - ra mea ce mi - nu - na - tă-i ! Du - te cîn - tec
lu - mea toa - tă, Ța - ra mea ce mi - nu - na - tă-i ! Du - te cîn - tec
lu - mea toa - tă, Ța - ra mea ce mi - nu - na - tă-i ! Du - te cîn - tec
poco a poco accell. e
din dum - bra - vă Și te nal - ță sus în sla - vă, Du - te cîn - tec
din dum - bra - vă Și te nal - ță sus în sla - vă, Du - te cîn - tec
din dum - bra - vă Și te nal - ță sus în sla - vă, Du - te cîn - tec
din dum - bra - vă Și te nal - ță sus în sla - vă, Du - te cîn - tec
cresc.
zboa - ră-n sla - vă, Du - te cîn - tec zboa - ră-n sla - vă, Du -
sf
zboa - ră-n sla - vă, Du - te cîn - tec zboa - ră-n sla - vă, Du -
sf
zboa - ră-n sla - vă, Du - te cîn - tec zboa - ră-n sla - vă,
zboa - ră-n sla - vă, Du - te cîn - tec zboa - ră-n sla - vă,


te cîn - tec zboa-ră-n sla - vă.
Du - te cîn - tec zboa-ră-n sla - vă.
Ța -
ra mea de dor și vi - se,
Azi
a - ri - pi - le-ți sînt des - chi -
se!

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE
ANUL XXIX nr. 7 (322) iulie 1979

Rezonanțele muzicii patriotice în conștiința națională

de Gheorghe DUMITRESCU

De la primele ei începuturi, societatea omenească s-a dezvoltat în centre geografice care ofereau mijloace propice vieții. Primele civilizații au apărut pe văile marilor fluvii cu pămînt fertil pentru agricultură, o climă temperată, hrană mai bogată, căi de comunicație pe apă. Fiecare din aceste civilizații erau zidite de către popoare, societăți umane care aveau aceleași interese, aceeași limbă, aceleași însușiri, aceleași idealuri, transmise din generație în generație.

Astfel s-a creat o conștiință națională, o iubire a locurilor natale la fiii aceluiași popor care au luptat pentru menținerea ființei lor naționale, a independenței, a idealurilor, a obiceiurilor specifice, a credințelor și a concepțiilor lor filozofice despre probleme existențiale — viața, moartea, iubirea, jertfa, creația. În acest mediu a apărut și arta, care reflectă concepțiile despre viață deosebite de la un popor la altul, exprimînd sufletul acelei națiuni cu ce are ea mai nobil și permanent ; idealurile și credințele lui, spiritualitatea, sentimentul de frumos, bine și adevăr. Muzica, una din artele majore ale omenirii, a reprezentat în modul cel mai direct năzuințele și idealurile patriotice, naționale ale oamenilor.

Fiecare națiune a avut și își are muzica sa care o reprezintă și care conține sentimentele sale profunde de solidaritate cu toți ceilalți frați de același neam, de apărare a ființei naționale, de păstrare a credințelor și obiceiurilor.

Această artă-creație muzicală s-a transmis din generație în generație la toate popoarele, devenind pentru ele un bun spiritual foarte prețios.

Mă voi mărgini să dau cîteva indicii despre rolul și puterea muzicii la strămoșii noștri traci, cei care au locuit într-un trecut foarte îndepărtat centrul Europei, de-a lungul fluviului lor sfînt, Istrul — Dunărea, ale căror triburi în număr de peste 100 se întindeau din Asia mică pînă în Boemia și din munții Pădurea Neagră de unde izvorăște Istrul pînă la Nipru și a căror civilizație precede civilizația greacă, cea care stă la baza culturii europene de astăzi și care datorează o mare parte vechii culturi trace. Superioritatea spiritului asupra forței era principiul esențial al culturii trace. Orfeu, prințul trac care a luat parte la expediția argonauților, cei care plecaseră în căutarea lînei de aur, simbol al permanentei căutări a fericirii și bunăstării oamenilor, a reușit prin puterea muzicii, a lirei sale, ceea ce n-a reușit să rezolve forța fizică. El adoarme cu cîntecul lirei sale balaurul care păzea lîna de aur, scufundă insulele mișcătoare Symblegades ce se interpuseseră în calea corăbiilor și scapă de vrăjile regelui Colchidei și ale Hecatei, zeița farmecelor și a morții și a fiicei sale Medeea. Muzica lui, spune legenda, avea puterea de a îmblînzi chiar fiarele.

Soliile erau făcute de traci în acompaniamentul lirei. Toate popoarele care au creat civilizația lumii din cele mai vechi timpuri și-au avut imnele, cîntecele lor patriotice, naționale pe care le intonau fie la serbările lor (cîteodată întovărășite de dans sau acțiune teatrală) fie pentru a îmbărbăta pe ostași în luptele lor pentru apărarea libertății și menținerea ființei naționale. În timpurile mai noi muzica patriotică a jucat un rol tot atît de important în redeșteptarea și menținerea conștiinței naționale a popoarelor.

Ne-au rămas din diferitele mărturii ale istoricilor însemnări despre acest lucru. În istoria zbuciumată a neamului românesc care a moștenit însușirile spirituale ale strămoșilor săi traci și dîrzenia romanilor ce cuceriseră lumea, găsim mărturii grăitoare în acest sens. Voi menționa mărturia unui cronicar polonez, Strikowski, care, călătorind prin Moldova pe timpul lui Ștefan cel Mare, menționează vitejia românilor care-și apărau țara în intonațiile cîntecului „Hai frați, Hai frați / țara v-apărați", sau proslăveau vitejia lui Ștefan cel Mare prin versul : „Ștefan, Ștefan domn cel mare, seamăn pe lume nu are /, Decît numai mîndrul soare".

Fiecare eveniment important din istoria noastră a avut cîntecele sale reprezentative de îmbărbătare și proslăvire.

Cîntecul lui Tudor Vladimirescu, cîntecele lui Horia, Avram Iancu, *Deșteaptă-te române* din 1848, cîntece haiducești etc. sînt numai cîteva din multitudinea de cîntece ce au încălzit inimile poporului român și care reprezintă înalta sa conștiință națională.

În vremurile noastre toate popoarele își au cîntecele lor și s-au creat lucrări muzicale patriotice de mare amploare care sînt animate de sentimentul național și lupta popoarelor pentru libertate și dreptate socială.

Școala românească de compoziție are în repertoriul său nenumărate creații de acest fel : opere, oratorii, cantate, cîntece etc.

Voi menționa cîteva din lucrările mele cu conținut patriotic. Am scris, alături de lucrări simfonice și de cameră, un ciclu de opere, oratorii și balete, al cărui conținut este lupta poporului român de-a lungul veacurilor — de la strămoșii traci pînă astăzi — pentru bine, adevăr, pentru libertate națională și dreptate socială, în care am redat patriotismul și conștiința națională care l-au susținut ca să-și păstreze nealterate ființa, obiceiurile, credințele și idealurile sale.

În opera *Orfeu*, — prințul trac care a trăit în mileniul al II-lea înainte de era noastră — sentimentul patriotic se manifestă prin idealurile de iubire, pace și libertate ale tuturor celor peste 100 de triburi trace care se întîlneau în fiecare an pentru a sărbători „Reînvierea primăverii" pe malurile Istrului, fluviul lor sfînt, din a cărui apă se împărtășeau intonînd imnuri de adorare zeului lor suprem, Soarele.

Orfeu, în toate acțiunile sale, luptă cu ajutorul muzicii, pentru bine, adevăr, iubire, pace și fericire : idealurile strămoșilor noștri transmise poporului român.

Și astăzi, prin lira conducătorului său, *noul Orfeu*, poporul român luptă pentru pace, iubire, libertate și dreptate — nu prin forța armelor ci prin armele spiritului, ale bunei înțelegeri, ale dragostei de oameni.

În opera *Decebal*, patriotismul dacilor și al lui Decebal, care se jertfește pentru libertate, este ilustrat de cîntecele de luptă ale oștenilor daci și de ample coruri și ansambluri vocal-simfonice.

Opera *Ion Vodă cel Cumplit* se bazează pe cîntecele amintite de cronicarul polonez Strikowski — *Hai frați și Ștefan, Ștefan domn cel mare*, precum și pe imnuri de slavă în stil bizantin.

În opera *Vlad Țepeș*, în tabloul întîlnirii la București a celor trei voievozi : al Țării Românești, Ardealului și Moldovei răsună imnele patriotice ale celor trei voievodate (această scenă reprezentînd simbolic sentimentul de unitate națională pe care poporul nostru l-a avut din cele mai vechi timpuri).

În oratoriul *Tudor Vladimirescu*, eroul oltean pornește revoluția în intonațiile cunoscutului marș *Cine trece Oltul mare*. Dorobanții de la 1877, sub comanda lui Valter Mărăcineanu, din oratoriul *Soarele neatîrnării*, trec Dunărea în cadența marșului de cavalerie : „Căpitane Valtere, unde-ți duci cătanele..."

Opera *Fata cu garoafe* se bazează și ea pe cîntece revoluționare. Oratoriul *Pămînt dezrobit* conține tablouri de luptă a românilor de-a lungul veacurilor pentru dezrobirea Ardealului de sub jugul asupritor. Este redată întreaga istorie a luptelor de pe acest pămînt pentru libertate și păstrarea ființei naționale începînd cu Decebal și formarea poporului român, năvălirea barbarilor. Moartea Voievodului Gelu, unirea de la Alba Iulia sub Mihai Vodă Viteazul, lupta lui Avram Iancu, culminînd cu Unirea din 1918. Muzica acestui oratoriu are la bază imnul *Ce-ți doresc eu Ție, dulce Românie* pe versurile marelui nostru poet național Mihai Eminescu.

În oratoriul *Zorile de aur* sînt cîntate realizările prezente precum și perspectiva luminoasă a viitorului cu rezonanțele sale adînc patriotice în conștiința națională a poporului român.

Un aport tot atît de important la menținerea conștiinței naționale a poporului român îl pot avea, după părerea mea, alături de lucrările cu trimitere directă la evenimente și personalități, cele al căror program implică preocuparea de a reflecta cu mijloace specifice orizontul sufletesc, concepția despre viață a poporului nostru, spiritualitatea românească în coordonatele sale esențiale, definitorii, perene, care trecînd de la o epocă la alta constituie parte integrantă a eticii noi, promovată și practicată de ziditorii orînduirii care se înalță azi în România Socialistă.

Opere ca : *Meșterul Manole, Geniu pustiu* (după Eminescu), oratoriul *Din lumea cu dor în cea fără dor*, baletul-oratoriu *Miorița* și altele care se bazează pe miturile populare, reflectă spiritualitatea poporului nostru.

În succinta trecere în revistă a principalelor lucrări din creația mea în care este prezent sentimentul patriotic și spiritualitatea sa de un larg umanism, voi reaminti și contribuția mea concretizată în compunerea a peste 200 de cîntece, imnuri și cantate care proslăvesc patria și prietenia cu celelalte popoare, libertatea și munca titanică ce se desfășoară pe șantierele de pe întreg cuprinsul țării noastre.

Alături de ceilalți colegi compozitori, care desfășoară o activitate similară, sînt mîndru că trăim mărețele timpuri de împlinire a idealurilor noastre naționale și sociale, la care au visat strămoșii noștri de-a lungul multor veacuri de lupte și jertfe.

Noi le cinstim memoria și vom lupta prin arta noastră ca și altădată Orfeu cu a sa liră, pentru fericirea, înfrățirea, pacea și dreptatea oamenilor din întreaga lume.

Mesajul social al artei

de Alexandru TĂNASE

Este o constantă a politicii culturale a partidului integrarea artei la loc de frunte în acea strategie a dezvoltării care implică nu numai revoluționarea structurilor materiale ale societății, dar și a celor spirituale. Întreaga istorie a revoluției noastre, dar mai ales prefacerile radicale ce au avut loc începînd de la Congresul al IX-lea, ne oferă numeroase mărturii asupra poziției partidului în problemele privind natura politico-ideologică și responsabilitatea morală a artei. Să reamintim, de pildă, aprecierile stimulative și orientative formulate de tovarășul Nicolae Ceaușescu la Congresul Educației Politice și al Culturii Socialiste, ce vizează problema conflictului literar-artistic și a surselor de inspirație, combaterea idealismului și a dulcegăriilor artistice dar și a nihilismului deformator și bolnăvicios, ambele la fel de dăunătoare ; „*Oamenii muncii au nevoie de o artă cu adevărat revoluționară, care să redea în mod veridic și obiectiv realitatea, care să fie pătrunsă de un puternic suflu mobilizator, militînd cu pasiune pentru perfecționarea societății și a omului. Dorim o artă care să redea cele mai nobile sentimente ale constructorilor noii orînduiri sociale dar care, totodată, să biciuiască mentalitățile înapoiate, să dezvăluie lipsurile și greșelile, dînd maselor o perspectivă însuflețitoare de muncă și luptă pentru progres și civilizație*".

Semnificația *mesajului social-moral* al artei poate fi compromisă, în esență, în două cazuri :

a) prin *atitudini sociologizante* și *ideologizante* care pun problema în termenii unei relații de adecvare lineară, nemijlocită, utilitară (în sens pragmatic) ; abuzul de ideologie în modul de a concepe mesajul social se transformă în contrariul său, deoarece, în sfera artei acest mesaj nu poate subzista în forme pure, retorice, declarative ;

b) prin *atitudini autonomist-estetizante* pentru care mesajul social-etic ar fi un corp străin ce-i alterează puritatea, specificul. G. Lukacs spunea în monumentala sa operă consacrată esteticii : „Relația reală dintre *sarcină socială* și operă este următoarea : cu cît desăvîrșirea estetică imanentă a unei opere de artă este mai organică, cu atît este ea în stare să îndeplinească mai bine sarcina care i-a dat naștere".

În artă nu există *adevăr ideologic* (sau mesaj social) în afara celui *artistic* dar adevărul artistic el însuși nu se poate constitui fără a-și extrage seva din existența angajantă și dramatică a omului, nu se poate finaliza și transforma în resorturi de gînd și sensibilitate fără confruntare cu marile adevăruri ideologice ale epocii, clasei, națiunii.

Adevărul acestor principii devine peremtoriu atunci cînd este observat în plasticitatea muzicală. Oricît de ingenios ar fi formulat titlul unei partituri programatice el rămîne literă moartă dacă nu e investit cu o încărcătură sonoră adecvată, capabilă să impună adevărul artistic.

Încercări de a goli arta de mesaj social-moral se produc în două căi distincte : a) prin *obiectualizare* și *tehnicizare maximă*, avînd ca echivalent estetic un joc pur al formulelor ; b) prin *subiectivizare* maximă, în sensul detașării totale de orizontul lumii obiective, al exacerbării eului individual, deci prin absența oricărui mesaj care presupune *dialog activ* al omului cu lumea.

O filosofie dialectică a artei se opune deopotrivă fetișizării și absolutizării specificului artei, dar și vulgarizării sale, împotriva estetismului subiectivist, dar și sociologismului, împotriva tezei despre imoralitatea sau amoralitatea artei dar și împotriva moralismului didacticist, a tendințelor ostentativ moralizatoare, lipsite însă de patos și consistență artistică. Moralitatea artei, a muzicii, ține de virtutea umanistă a conținutului ei specific și se realizează prin intermediul valorii estetice și nu direct, ca o lecție ostentativ moralizatoare, ca o manifestare de moralism sectar și intolerant.

Măsurile ce s-au luat în domeniul presei, radioteleviziunii, tipăriturilor și, în genere, a creației artistice au conferit o dimensiune nouă, activă, concretă conștiinței și responsabilității. Tocmai în lumina și în spiritul acestui etos al responsabilității și angajării, Secretarul General al partidului a atras atenția asupra faptului că munca de propagandă și cultural-educativă nu este pur și simplu o „profesiune" a activiștilor din acest sector ci cauza întregului partid

iar instituțiile de învățămînt și uniunile de creație trebuie să participe mai intens la întreaga activitate a partidului, la munca de formare și educație comunistă ; „*Numai în măsura în care vor lua parte activă la înfăptuirea întregului ansamblu de măsuri a politicii generale a partidului în toate domeniile, vor fi buni propagandiști, vor fi și buni scriitori, buni pictori, buni lectori*“ — sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Se pune astfel într-o lumină nouă însăși ideea angajării și responsabilității, a raportului libertate-necesitate în sfera creației artistice și teoretice, componistice și muzicologice.

Se admite, în general, că nu se poate transfigura artistic frumusețea unui peisaj, „miracolul“ naturii, fără *cunoaștere* și sensibilitate, fără o *receptare (= trăire)* interioară. Dar frumusețea sufletească a oamenilor, „miracolul“ pe care-l înfăptuiesc aceștia luînd cu asalt cerurile, cum pot fi convertite în mesaj artistic fără a-i cunoaște, fără a participa *dinăuntru* la bucuriile și suferințele, la dramele lor ? Participarea la munca social-politică, la efortul de cunoaștere și educare a întregii societăți nu este pentru artist o povară inutilă, o constrîngere exterioară sau o muncă paralelă cu cea de creație propriu-zisă ci o condiție și o premisă necesară a acesteia.

Arta a fost și este un tulburător document sufletesc al condiției umane dar nu în generalitatea sa abstractă ci în articulațiile ei concrete, aparținînd unei anumite istorii și unei anumite geografii spirituale.

Conștienți de acest adevăr, marii noștri muzicieni au căutat în permanență o ancorare în epocă, o aprofundată cunoaștere a mediului spiritual în care au trăit, a realității prin prisma producțiilor folclorice pe care le-au valorificat creator.

Statutul artei este azi puternic influențat de primatul *valorilor tehnice* și *științifice* în ansamblul civilizației contemporane. Însăși trecerea de la natură la cultură se realizează prin intermediul factorului *tehnic*, dar în această trecere însăși natura umană este manipulată tehnic în condițiile muncii înstrăinate și ale transformării omului într-un simplu *instrument tehnic*. Tehnica poate servi la emanciparea omului prin *dominarea lumii lucrurilor* sau la subordonarea și înlănțuirea sa prin *manipularea lumii subiective a valorilor* care face ca omul însuși, ca unitate de semnificații, să dispară într-un proces de alienare și uniformizare. Firește că depășirea acestor stări de lucruri nu se poate realiza doar prin concilieri în lumea valorilor, între artă și știință sau artă și tehnică de pildă, prin evitarea tensiunilor generatoare de criză între funcția spiritualizatoare a culturii artistice și cea civilizatoare a științei, deoarece existența înstrăinată a omului nu este pur și simplu *existența tehnologică* a omului modern cu contradicții și carențe în planul culturii ci o *existență socială*, clădită din raporturi de exploatare, de inegalitate și inechitate. În aceste condiții, însăși *raționalizarea*, ca factor de sporire a ordinii antientropice, dă naștere unui cosmos mecanizat al manipulării tehnice, ca un univers fără suflet, unei configurații în care omul apare doar ca un partener al mai multor „jocuri“ sociale puternic raționalizate și care tinde să facă tabula rasa din sedimentările istorice anterioare, să videze individul și societatea de istoricitatea lor, să topească individualitatea în multiplicitatea *rolurilor* sociale, să-i reducă pe purtătorii acestor roluri sociale la subiecte abstracte, izolate unele de altele.

Eforturile de raționalizare culturală în condițiile capitalismului nu pot înlătura fenomenele de patologie socială iar sinteza puterilor analitice ale minții cu sensibilitatea nu poate înlătura criza în tripla sa ipostază : a societății, a spiritului, a umanității. Conștiința culturală tragică, nefericită, asupra acestei crize a determinat între altele și un interes puternic, fără precedent, pentru alte sisteme de valori și stiluri de viață.

În noua civilizație, lupta cu inerția, atitudinile critice antidogmatice, o deosebită sensibilitate a noului, nu sînt trăsături accidentale sau comportamente benevole, ci determinări de esență ale existenței și conștiinței socialiste. Raționalitatea și eficiența nu aparțin exclusiv activității economice, nemijlocit productive, ci și activității cultural-artistice, cu precizarea că aici se realizează o mai pregnantă unitate a raționalului, afectivului și voliționalului : *actul artistic*, actul de cultură în genere, care este prin excelență un act critic, negator și constructiv în același timp, vizează modelarea și punerea în stare de acțiune, de tensiune creatoare, a puterilor sufletești, perfecționarea lumii interioare a celor pentru care viitorul posibil și necesar al civilizației comuniste, fără a înceta de a fi un vis, devine totodată o certitudine, un program de acțiune, un prezent care se construiește și se autodepășește.

Asupra conceptului antropologic-filosofic al condiției umane, făuritorii de frumos se pot instrui cu ajutorul filosofiei, frecventînd cele mai reprezentative opere aparținînd culturii filosofice de la Platon și Aristotel, pînă la Marx, Lenin, Gramsci, Lukacs, Blaga. Ceea ce este chiar necesar pentru a conferi mai multă consistență ideatică și perspectivă filosofică gîndului zămislitor de noi frumuseți. Dar forță de convingere, capacitate de înrîurire emoțională nu pot avea decît acele opere pentru care *condiția umană* este *condiția omului socialist*, este realitatea social umană dinamică, concretă, de profunde semnificații a civilizației socialiste în devenire, față de care nimeni și cu atît mai puțin creatorii, compozitorii nu pot fi așa-zișii „observatori imparțiali“, „neutri“.

Se spune că prezentul, actualitatea constituie o sursă de inspirație fecundă pentru actul creator — ceea ce este adevărat. Numai că numărul operelor semnificativ valoroase, inspirate de activitatea socialistă nu este frapant, ca să nu mai vorbim de năzuința spre acea *capodoperă*

a timpului nostru care să rămînă peste veacuri, ca o sinteză a spiritualității românești contemporane.

Evident, în domeniul componisticii au apărut numeroase lucrări de referință pe care le prețuim și care sînt fără îndoială emanația acestei epoci. Nu putem fi de acord cu teza că în acești 35 de ani în arta noastră, respectiv în muzica noastră, nu s-au manifestat personalități de prestigiu, creatori de mare valoare. Dimpotrivă, în zilele noastre dispunem de o puternică pleiadă de compozitori care au ridicat pe noi culmi arta muzicală românească. E adevărat însă că, deocamdată nu se sesizează marile piscuri artistice pe care, sîntem încredințați, timpul le va proiecta semeț și definitiv. Conștienți de această realitate, nu încetăm să aspirăm la realizarea de noi și noi creații purtătoare ale mesajului evului socialist.

Pentru a făuri o icoană artistică demnă de epoca noastră și de societatea pe care o construim sînt necesare desigur o acumulare și o decantare încă mai bogate a experienței umane, o explorare încă mai profundă cu mijloacele artei, a mecanismelor subiective ale celei mai radicale revoluții spirituale pe care o cunoaște istoria. Lumea artei trebuie să fie o lume autentică, trăită, trecută prin filtrul sensibilității și nu o construcție arbitrară din date *exterioare*, nesemnificative, neasimilate. Căci această lume se naște din impactul subiectivității și interiorității artistului cu obiectivitatea și exterioritatea lumii reale. Și de aceea a căuta în artă obiectivitate pură sau subiectivitate pură, conform unor canoane estetice exclusiviste, apare ca lipsit de sens. Atît estetismul idealizant cît și sociologismul vulgar, empirismul îngust, lipsesc arta de orizontul marilor probleme omenești, o rup și o separă de sursele ei vitale, de marile adevăruri ale omului și societății la care se referă. E ca și cum răspunderea artei și artistului față de societate ar fi exclusiv *estetică*, eludînd faptul că între artă și celelalte forme de conștiință și de activitate socio-culturală există un permanent sistem de vase comunicante, un continuu și reciproc circuit de valori.

Estetica marxistă, sociologia literaturii și artei au demonstrat de mult, sintetizînd însăși practica milenară a creației că *socialul, moralul, politicul* nu sînt doar elemente exterioare, extra-estetice de așa-zisă „impuritate" ale artei, ci componente interne.

Dacă sîntem de acord că *talentul* și *sensibilitatea artistică* constituie o condiție absolut necesară, dar nu suficientă a unui act artistic viabil, trebuie să precizăm că sînt de asemenea necesare : cunoașterea *dinăuntru* și nu „turistică", exterioară, a faptelor omenești care devin materie a transfigurării artistice, o viziune estetică și etico-filosofică asupra acestor fapte care oferă criteriile necesare de selecție și structurare a lor.

Așadar, *cunoaștere, descoperire* prin *participare*, ca nucleu și principiu al actului creator subiectiv, sînt cu atît mai bogate și mai fecunde cu cît celălalt termen al ecuației — societatea, viața și activitatea poporului, sînt mai bine, mai profund reflectate, cu cît dialogul artistului, muzicianului, cu lumea este mai bogat în semnificații. În socialism, dimensiunea politică a artei este favorizată, stimulată de *fondul umanist comun* — umanismul constituind substratul și finalitatea întregului sistem de civilizație — precum și de *conștiința revoluționară* ca expresie a unei societăți revoluționare și ca principiu de constituire a unei arte revoluționare.

Nici romantismul cu gustul evocărilor istorice nu poate fi un prilej de evadare din actual, de eludare a *criteriului politic* pe care-l generează contemporaneitatea. Căci, pentru noi, tradiția, fondul peren al culturii universale și românești, nu reprezintă doar o sursă comodă de inspirație, o istorie consumată, fără probleme grave, fără destine omenești tragice, eroice ale unui timp revolut, ci substratul din adîncuri al existenței noastre, chezășia statorniciei noastre prezente și a aspirațiilor de viitor. Ca atare arheologia, istoria, cu atît mai intens arta de inspirație istorică nu ne pot oferi doar pagini de „cronică", de „letopiseț", ci ne oferă, în realizările cele mai de preț, mărturii ale propriei noastre biografii spirituale, semnificînd un aport la *conștiința culturală de sine*. Altfel spus, civilizația ca termen de referință obligatorie a creației nu este un cîmp mai mult sau mai puțin neutru a tot felul de experiențe, ci un climat spiritual-uman supus în permanență nu numai unei densificări tehnice prin *bunuri de civilizație*, dar și unei densificări axiologice prin *valori de cultură*. Este un uriaș laborator de desfășurare și finalizare a energiilor creatoare ; și cel mai complex *sistem funcțional de automodelare* — conștiința revoluționară, arta, morala etc. — reprezintă principalele pîrghii ale autoreglării și perfecționării. Drept corolar : modul nou de a pune *problema participării* ce se vădește între altele și prin afirmarea unui dublu sens al acesteia — a artistului la viața politică a cetății, a maselor la practica artistică creatoare și interpretativă, precum o dovedește și Festivalul național „Cîntarea României".

Desigur, în artă nu se poate decide pur și simplu prin verdictul majorității, dar nu e mai puțin adevărat că gradul de realitate al artei ca fenomen social spiritual, ca o pregnantă formă de conștiință socială, este direct proporțional cu amploarea și intensitatea circulației ei, receptării ei în timp și spațiu.

Evident, ca proiect în mintea creatorului, opera de artă este o posibilitate *abstractă ;* ca *realizare* a proiectului, deci ca obiectivare a unui ideal artistic și social, a unei viziuni estetice asupra omenescului, ea este o posibilitate *concretă*. Dar realitate spirituală propriu-zisă nu devine decît atunci cînd și în măsura în care își începe marea aventură a contactului și a confruntării cu publicul de azi și de mîine.

Arta societății socialiste nu este nici romantică, nici clasică în sens tradițional, nici simbolistă sau barocă, nici impresionistă sau expresionistă și nici chiar realistă în sensul unor implicații empirice-sensualiste, cu o scăzută apetență pentru dinamica ideilor și esențializarea filosofică a imaginii. Este mai curînd o *artă de sinteză*, considerată în globalitatea ei, cu deschideri către lumea realului dar și către cea a ideilor sau a realului simbolizat, o artă în care varietatea incomensurabilă a omenescului, cele mai diverse tipologii umane își pot afla expresia adecvată în funcție de climatul moral al noii societăți dar și de natura specifică a înzestrărilor subiective ale creatorilor.

Arta socialistă dispune de un *nucleu realist* deosebit de pregnant — fără a constitui însă o exacerbare a *mimesis*-ului, eliminarea din sfera creației a tot ceea ce ține de *poesis* — *iluzia, visul, simbolul*, efortul de problematizare a realului.

Încercînd să formulăm în termeni mai apropiați domeniului nostru cele de mai sus, vom spune că muzica epocii socialiste dispune de un fond în care se intersectează tendințe diverse a căror numitor comun este orientarea unitară ce nu exclude, dimpotrivă implică *mimesis*-ul acordînd, prin specificul său, o mare importanță *poesis*-ului, acel alfa și omega fără de care partitura muzicală este de neconceput, conferindu-i forță de generalizare, vigoare artistică și viziune simbolică.

dr. Grigore CONSTANTINESCU

„Noaptea cea mai lungă," operă de Doru Popovici

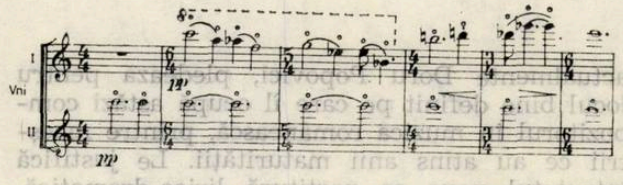
În cele două decenii care despart prima lucrare lirico-dramatică a lui Doru Popovici — *Prometeu* (1958) — de cea mai recentă — *Noaptea cea mai lungă* (1978) — am asistat la o deosebit de interesantă evoluție a creatorului, consemnată sugestiv de apariția periodică a unor creații destinate teatrului muzical. Dimensiunea principală a celor patru lucrări de teatru muzical reflectă, mai bine decît oricare alte partituri ale sale, încrederea în forța de transmitere, prin intermediul cîntului, a ideilor și sentimentelor care l-au emoționat. Vorbind de evoluție, este firesc să constatăm o ascensiune a artistului în ceea ce privește măiestria elaborării textului muzical, filtrarea prin examenul propriilor experiențe, a „uneltelor" pe care le utilizează în edificiul sonor. Totodată însă, acestei idei a progresului de meșteșug, i se adaugă senzația certă a unei extrem de solide configurații stilistice, definite de la primele lucrări și păstrată fără ostentație pînă în prezent. În limbajul melodic sau în lumea sonorităților ce însoțesc melodia, în sfera tematică sau în cea a principalelor procedee, recunoaștem o concepție unitară de la care Doru Popovici nu se abate. Nu asistăm la cultivarea unui limbaj artistic propriu, de dragul individualizării, ci la fidelitatea față de sine însuși, realizată sincer, fără teama inaccesibilității. Din acest mod de a-și gîndi muzica, nu numai cea de teatru, ci și cea aparținînd genurilor simfonice, vocal-simfonice sau camerale, se ivește particularitatea personalității compozitorului, lesne de identificat chiar la audiția unor lucrări de mici dimensiuni sau a unor fragmente. Moda sau experimentul nu îi sînt necunoscute, artistul le-a parcurs la fel ca toți colegii de generație, dar s-a ferit să „culeagă" soluții, preferînd să fie contemporan mai ales prin mesaj, nu prin procedee. Desigur aceasta nu înseamnă refuzul noului — el este prezent în mod firesc în felul de a gîndi al unui creator actual — ci acceptarea acestei dimensiuni venind din trăirea sentimentului, nu din mimarea lui.

Impresiile consemnate aici, posibil de așezat în prefața oricărei lucrări pe care o prezintă actualmente Doru Popovici, pledează pentru locul bine definit pe care îl ocupă astăzi compozitorul în muzica românească, printre maeștrii ce au atins anii maturității. Le justifică întrutotul noua sa partitură lirico-dramatică, *Noaptea cea mai lungă*, inspirată de poemul lui Dan Mutașcu și dedicată aniversării anului 1918. Reluînd comparația cu lucrările concepute anterior pentru teatru, cîteva coordonate comune se impun. *Tematic*, indiferent de particularizarea momentului istoric sau de amănuntul narațiunii, revine pe prim plan ideea nobleței luptei pentru demnitatea omului: sacrificiul pentru fericirea umanității *(Prometeu)*, înfruntarea simbolului Inchiziției *(Mariana Pineda)*, victoria împotriva morții *(Interogatoriul din zori)*. Iată acum, în *Noaptea cea mai lungă*, revenind această idee sub forma jertfei închinate unirii poporului, sub Mihai Viteazu, într-o singură țară — „De forma unei inimi... România".

Ca modalitate de realizare, de asemenea întîlnim o consecvență aparte, reieșind din soluțiile teatrale alese: operă-oratoriu *(Prometeu)*, madrigal dramatic *(Mariana Pineda)*, dialog dramatic *(Interogatoriul...)*. În ultima sa lucrare, Doru Popovici revine la ideea madrigalului dramatic, considerînd-o cea mai potrivită temperamentului său intens liric. Formula, mai aproape de execuția de concert decît de cea scenică, presupune existența legilor teatrale, chiar dacă la o primă ascultare acestea par eludate. Dramatismul reiese din conturarea psihologică a personajelor, din liniile de forță ce le alcătuiesc, compozitorul refuzîndu-și deliberat latura spectaculozității în favoarea trăirii intime a sentimentelor. Este adevărat, lucrările sale sînt mai greu încadrabile spectacolului tradițional de operă. Dar, așa cum a dovedit-o montarea de acum cîțiva ani, a două dintre partiturile sale pe scena Operei Române din Timișoara, sesizarea particularităților de imaginare a lumii sentimentelor și claritatea ideilor poate conduce spre o comunicare puternică, eficientă și teatral.

În fiecare dintre partiturile sale lirice, tematica a fost cea care, prin intermediul libre-

tului ales, i-a sugerat compozitorului soluțiile arhitectonice de ansamblu. Situația se repetă și în lucrarea abordată acum. Pornind de la ideea Unității de neam, pe care a slujit-o simbolic Mihai Viteazu, compozitorul optează pentru o structură de maximă sobrietate, îmbinînd dialectic unicitatea cu varietatea, prin adoptarea unui ciclu variațional construit pe o singură celulă melodică. La baza acestei celule se află o succesiune melodică în care profilul cantabil este determinat de un mers intervalic ce „toarnă" totalul cromatic într-o formulare modală. Așa-zisa „serie" apare datorită acestei calități melodice drept o autentică temă ce va fi supusă variațiunilor :



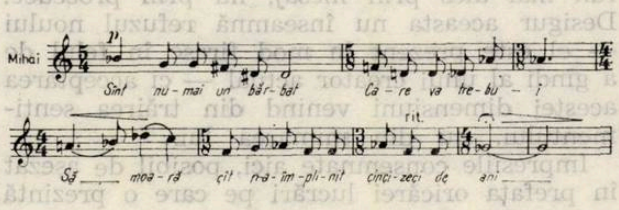
Interesant este însă faptul că suita ciclurilor de variațiuni libere ce alcătuiesc opera estompează procedeele construcției seriale, imaginea de ansamblu fiind, așa cum vom vedea, cea a unei arhitecturi de ciacconă, ceea ce pledează pentru ambianța renascentistă a subiectului, respectînd și comunicarea expresivă a ideii unice ce și-a păstrat nealterată semnificația de-a lungul timpului.

Poemul lui Dan Mutașcu, pe care l-a ales Doru Popovici pentru această operă, evocă momentul final al vieții lui Mihai Viteazu — ultima noapte petrecută de erou, pe Cîmpia Turzii. Presimțind moartea ce-l amenință, Mihai apare aici drept un vizionar al istoriei neamului său, știind că unirea pe care a realizat-o în pragul veacului al XVII-lea, prin intrarea sa triumfală în Alba Iulia, este un act îndrăzneț, pe care marile puteri politice ale timpului nu-l tolerează. Conștient de acest fapt, Mihai își acceptă moartea ca un sacrificiu adus idealului pentru care i-a chemat pe toți românii la luptă, dispariția sa devenind momentul istoric scris cu sînge în cronica istoriei viitoare. Noaptea de veghe, în așteptarea deznodămîntului, este totodată noaptea celor din urmă reflecții, noaptea în care testamentul său ajunge spre urmași prin intermediul celor care i-au pătruns îndemnurile, al martorilor gîndurilor și idealurilor sale. Prilej de meditație filosofică asupra destinelor istoriei, poemul lui Dan Mutașcu realizează cu mijloacele unui lirism discret, nuanțat de elanuri eroice, această clipă de cumpănă, oferindu-ne un chip plin de bărbăție și semeție, demn de a fi păstrat în memoria neamului. Doru Popovici, intuind factura poematică a libretului, urmează îndeaproape sugestiile textului, construind o lume sonoră expresivă de mare tensiune interioară, potrivită cu dimensiunile eroului evocat.

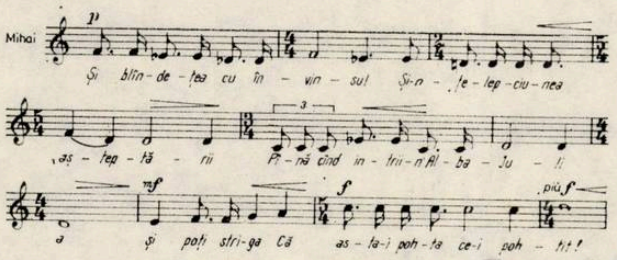
Materialul sonor ales de compozitor este cel tradițional — cvartetul vocal (în care mezzosoprana este înlocuită cu baritonul), cor mixt și orchestră mare simfonică. Totodată se cuvine a remarca preferința compozitorului pentru confruntarea de nuanțe în același spectru al registrației (dialogul se desfășoară între vocile grave), vocile înalte împlinind un rol expresiv secundar.

Lucrarea se deschide cu un Prolog *(Andante)*, în care Mihai Viteazu apare drept simbol al unui ideal, al destinului neamului. Autonomia acestui Prolog, față de restul lucrării, reiese din chiar mijloacele sonore la care apelează Doru Popovici — o cantată pentru soprană, cor și orchestră. Prima secțiune a cantatei parcurge o ascensiune de la sonoritățile evocatoare în care se enunță tema (vezi ex. 1) pînă la o primă creștere dinamică, în tutti orchestral. Reluată de soprana solistă *(„Această țară este o creangă de aur...")* ideea aceasta se impune memoriei asemenea unei efigii, bogat ornamentate de vocalizele cu care se încheie. Corul continuă melodia, reafirmîndu-i substanța lirică în dimensiunile unei aerate eterofonii (vom recunoaște mai tîrziu sonoritățile corale inițiale, în nuanțele reluate de compozitor pentru partea finală a operei, ce sugerează un cîntec liturgic). Încheierea Prologului-cantată readuce cîntul pastoral de la început (solo flaut apoi solo vioară) și creșterile culminative care contribuie la dramatizarea pregătirii narațiunii. Ultimele fraze ale *Prologului* unesc cîntul vocal (soprană) cu orchestra, într-o extatică iluminare a ideii centrale *(„Această țară...")*. Din punctul de vedere al arhitectonicii, am putea aprecia că, în întregul său, *Prologul* are funcția afirmării tematice, precedînd ciclurile de variațiuni ce vor urma.

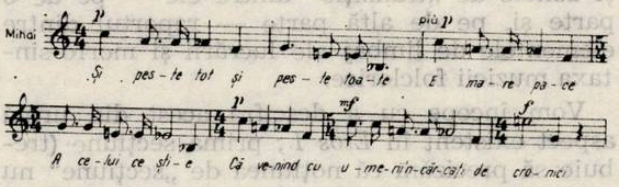
Primul ciclu este subliniat de modalitățile recitativului liber în care se desfășoară dialogul dintre Mihai (voce de bas) și Pamfil (poetul care încearcă să realizeze o epopee în versuri, povestind faptele eroului — voce de bariton). Ideea acestui prim fragment este prezentarea contrastantă a celor două personaje, prin deosebirile caracterologice subliniate de melodică (frazele fiecăruia încadrîndu-se pe intervalica melodiei-temă, în cîte o variațiune) și accedînd spre o primă culminație. În finalul acestei secțiuni se enunță prima dată tema filosofică a operei — necesitatea morții eroului pentru a se impune fapta Unirii peste veacuri (efigia eroului se sculptează în esența temei, cu insistență asupra celui mai utilizat interval — terța — pe care se sprijină salturile melodice) :



În secțiunea ce urmează, frazele se amplifică sub forma unor solouri de mari dimensiuni (întrebările lui Pamfil, răspunsul lui Mihai) desfășurînd arcuri melodice mari, alcătuite din succesiuni variate ale temei, caracteristice prin conținutul lor expresiv. Solo-ul lui Pamfil este mai cantabil, cu unele accente retorice sprijinite de orchestră ; cel al lui Mihai are un specific declamatoriu sobru și are o scriitură ritmică subliniată de acompaniament prin marcarea pasului metric de optimi. Din aceste prime confruntări se realizează o explozie agogică orchestrală ce impulsionează dezvoltarea dialogului în două etape, răspunsul lui Mihai aducînd de fiecare dată o progresie a formulării ideii eroice, mai întîi cu un profil descendent-ascendent :

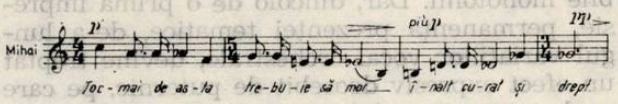


apoi, cu o singură structură melodică descendentă repetată ostinat, pentru sublinierea trăirii interioare a personajului :



Aici se încheie de fapt primul mare ciclu variațional (2 secțiuni), cu expunerea tezelor filosofice și istorice ale lucrării. Ceea ce va urma aparține unui alt tronson variațional, în trei etape concluzive.

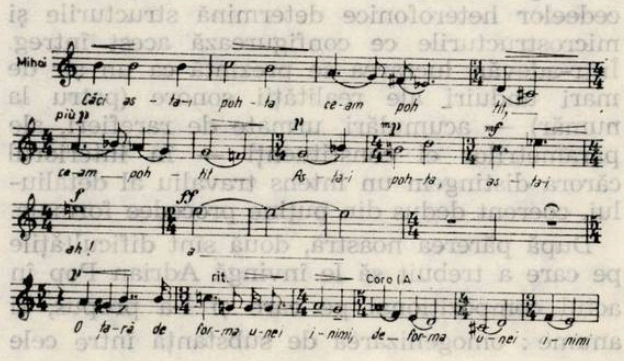
Deschiderea primului moment din această a doua parte a dialogului dramatic este definită, din început, prin pregnanță ritmică (variațiuni ritmice). Observăm și aici că diferențierea dintre cei doi soliști se face prin desfășurări melodice cu structuri deosebite. La Pamfil, melodica este construită din aproape în aproape, cu un desen sinuos, în care curbele melodice unduiesc, punctînd unele nuanțe ale textului ; la Mihai, frazele sînt alcătuite din motive scurte, pregnante, care se repetă, pe secvențe ce insistă asupra unei stări afective unice. În alternanța frazelor acestui dialog, se mai adaugă acum și intervenții din ce în ce mai largi ale orchestrei, comentator al ideilor și sprijinitor al edificiului sonor ce accede spre o culminație principală a lucrării. În drumul acesta ascendent, o mare frază a lui Mihai ne atrage atenția prin sobrietatea lirismului ei, care condensează presimțirea morții și regretul de a părăsi viața. Ea are o linie melodică mai nouă pentru personaj, impregnată de rubato-ul unei doiniri, dar încheiată simplu, cu esența ideii intervalice a temei (prezentată în dublă ipostază, coborîtor-suitor) :



O mare culminație orchestrală pregătește încheierea acestei etape secunde a dialogului prin formularea măreață, imnică, a idealului Unirii. Compozitorul nu-și ponderează aici, pentru acest moment unic, elanul romantic, de o amplitudine generoasă, convingătoare și patetică. El realizează imaginea legendară pe care dorise să o evoce, cu o pregnanță impresionantă, vocea lui Mihai unindu-se unei bogat colorate rostiri orchestrale, poematice.

Un scurt intermezzo desparte acest moment culminativ de epilogul madrigalului dramatic. Nu întîmplător utilizăm acum acest termen, căci tocmai datorită acestui intermezzo coral specificul madrigalesc este subliniat. Intrările treptate ale vocilor, sugerînd un climat de cîntec bizantin, de o luminozitate discretă, epurată de orice patos, pregătesc vocaliza sopranei soliste, amintind de secvența *Prologului,* cu unele schimbări de culoare însă prin atmosfera de reculegere pe care o transmite cu multă discreție.

Epilogul operei are și profilul cel mai variat al succesiunii ipostazelor temei. Nu numai prin intervenția încă a unei voci (tenor, oșteanul Gavrilă, purtătorul simbolic al vestirii uneltirilor ucigașe ale lui Basta), ci și prin creșterea tensiunii dramatice, vigoarea teatrală a replicilor și comentariul orchestral al fiecărei intervenții vocale. Epilogul are, din însăși alcătuirea evoluției ideilor literare și muzicale, două secțiuni delimitate clar prin ipostaza de acțiune și cea de simbol. O dată parcursă desfășurarea narativă (încercările lui Gavrilă și Pamfil de a-l convinge pe Mihai să se salveze), finalul aduce, apoteotică, ideea întregii lucrări. Ea apare măreață, luminoasă, dominînd acest final prin ultimele fraze ale eroului, de o splendoare granitică, sintetizînd esența mesajului ideatic într-un mare arc melodic asemenea unei arcade ce înconjoară ca un nimb figura lui Mihai :



Chiar o parcurgere atît de sumară a partiturii poate arăta, credem, gîndul generos care a guvernat crearea ei şi limpezimea cu care s-au realizat intenţiile filosofice şi expresive. Doru Popovici o face cu maximă economie, conştient că are de înfruntat pericolul unei posibile monotonii. Dar, dincolo de o primă impresie, permanenţa prezenţei tematice, de-a lungul variaţiilor vocal orchestrale, devine treptat un efect expresiv deosebit de puternic, pe care nu-l contrazice nici un moment desfăşurarea muzicală, edificiul arhitectural — *Prolog, Dialog* (în două părţi), *Intermezzo,* Epilog (scenă şi Final) — căpătînd forma unei sinteze între ciacconă şi suită, realizată în cadrul stilistic al unui madrigal dramatic. Omagiu închinat lui Mihai Viteazu, neamului românesc ce a luptat de-a pururi pentru marea sa frăţie, opera *Noaptea cea mai lungă* ne apare drept concluzia stilistică a unei mari etape de creaţie, prin care Doru Popovici îşi împlineşte cu calm şi pasiune menirea sa de cîntăreţ al poporului, de artist al unei epopei naţionale înfăptuind prin veacuri un destin de mare noblețe.

Fred POPOVICI

„Etos I" de Adrian Pop

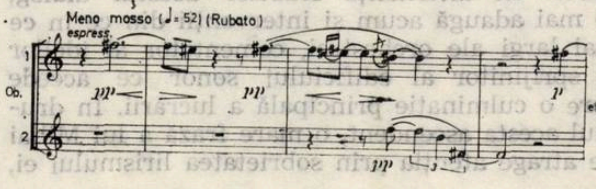
Tînărul compozitor clujean Adrian Pop face parte dintre muzicienii care, de la începuturi, îşi fixează obiectivele demersului creator în zona cea mai opusă facilului, unde pătrunderea este permisă numai aliind viziunea îndrăzneaţă cu tenacitatea lucidităţii şi siguranţa mînuirii datelor meseriei. Cu *Etos I* pentru orchestră (Premiul Uniunii Compozitorilor pe anul 1978 pentru lucrări simfonice), Adrian Pop îşi face o intrare mai mult decît promiţătoare în ambianţa generaţiei tinere a şcolii componistice româneşti.

Ca perspectivă filozofică, compoziţiei lui A. Pop i se poate asocia binecunoscuta idee blagiană a spaţiului mioritic ; ca principiu structurant, ea decurge dintr-o extensiune originală, îndelung cumpănită, a heterofoniei folclorului românesc. Conceptul poetic al *plaiului* (cu componenţa sa formativă esenţială, *unduirea)* stă la baza constituirii lui *Etos I* ca întreg, în timp ce detalierea analitică şi retopirea procedeelor heterofonice determină structurile şi microstructurile ce configurează acest întreg. Într-adevăr, lucrarea se prezintă ca un şir de mari unduiri ale realităţii sonore (patru la număr) — acumulări, urmate de rarefieri, ale parametrilor ei constituenţi — în interiorul cărora distingem un intens travaliu al detaliului, coerent dedus din puţine procedee formale.

După părerea noastră, două sînt dificultăţile pe care a trebuit să le învingă Adrian Pop în actul compoziţional pe care şi l-a propus, şi anume : omogenizarea de substanţă între cele patru secţiuni (acumulările de tensiune sonoră) şi zonele de „tranziţie" dintre ele — pe de o parte şi, pe de altă parte — raportul dintre elementele de limbaj ale lucrării şi morfo-sintaxa muzicii folclorice.

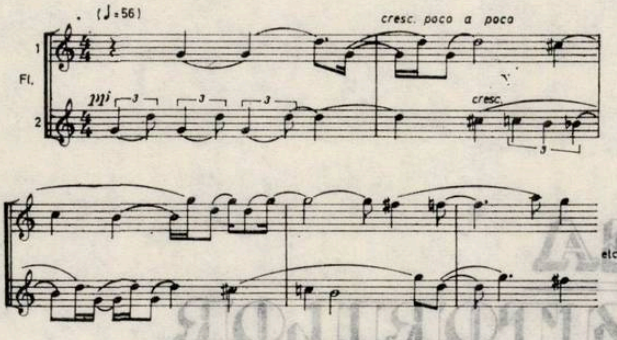
Vom începe cu a descifra acest din urmă aspect existent în *Etos I ;* prima secţiune (trebuie să precizăm că noţiunea de „secţiune" nu este, poate, cea mai potrivită pentru o muzică al cărei principiu este tocmai „unduirea" unui flux muzical continuu ; îl folosim doar din necesităţile, uneori artificiale, ale analizei) este reprezentată de o creştere şi o descreştere ce are ca fundament sunetul *sol.* Compozitorul îşi desemnează imediat codurile de limbaj cu care operează. Sunetele constituente sînt date de rezonanţa naturală a lui *SOL* din octava mare, în combinaţii intonaţional-generalizatoare ale melosului popular. Citatul este exclus, rămîne, însă, aura integrantă a unui strat muzical de mare amploare etnică.

A doua secţiune, mai dinamică ritmic, gravitînd în jurul sunetului mi bemol, se constituie din acelaşi joc al armonicelor (mai explicit ordonate decît în prima secţiune — în apariţia lor — după şirul numerelor impare). Ţesătura



e mai densă, microevenimentele — deduse cursiv unele din celelalte — tinzînd spre figurarea stadiului de textură. Ca în orice textură, aglomerarea acestora transformă substratul sonor în factor ce impregnează întregul text cu o coloratură specifică (în speţă, folclorică).

Între cele două secţiuni se află o „punte" („valea" dintre două plaiuri), o zonă de „tranziţie" care e formată dintr-o înlănţuire de celule ritmico-melodice derivînd unele din celelalte după principiul ecoului. Se simte examinarea atentă, de către compozitor, a tehnicilor de emisie proprii instrumentiştilor populari, mai ales ale suflătorilor :



Dacă cele spuse pînă acum sînt, credem, principalele aspecte ale conexiunilor limbajului lui Adrian Pop cu muzica folclorică, asupra macroformei, asupra sudurii, omogenizării secţiunilor — pe care le-am delimitat, spuneam, din raţiuni analitice — într-un tot coerent ca semantică muzicală, se cer făcute cîteva observaţii relevînd originalitatea soluţiilor propuse.

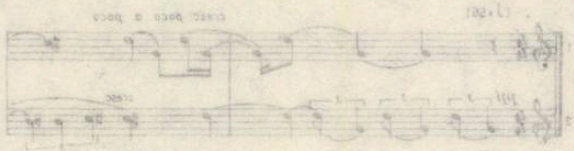
La o primă abordare, *Etos I* ar putea fi anexat, integral, fluxului — destul de masiv — al partiturilor ce prezintă efecte globale, texturi dense în care detaliul — melodic, armonic, polifonic — se pierde în amplitudinea gestului integrator (vezi lucrările lui Ligeti, Castiglioni, anumitor polonezi etc.). Totuşi, partitura lui Adrian Pop se distinge între atîtea puneri în pagină de textură muzicală prin două idei coordonatoare ale gîndirii muzicale care o generează.

În primul rînd, *Etos I* evidenţiază o subtilă cultură melodică a autorului, care face suplă articularea fiecărei secţiuni cumulative (este remarcabilă, în acest sens, utilizarea tehnicii isonurilor în primele două secţiuni, a tehnicilor imitative în ultima secţiune, cea mai amplă) şi transformă texturile în largi şi complexe gesturi melodice integrate mişcării generale a discursului muzical.

În al doilea rînd, cele patru mari secţiuni din care e compusă lucrarea nu urmăresc subordonarea pînă la anonimat a detaliilor densităţii texturale, dar tind, dimpotrivă, spre potenţarea maximă, la niveluri mai complexe de ordonare sintactică, tocmai a *etosului* degajat de fiecare contur muzical, oricît de lapidar ar fi acesta. Astfel, este asigurată omogenitatea consubstanţială dintre micro şi macro-structură.

Mai degrabă decît o analiză minuţioasă, rîndurile aşternute mai sus s-au vrut exprimarea ordonată şi explicită a sugestiilor oferite de o partitură remarcabilă a tinerei creaţii muzicale româneşti din ultimii ani. Sîntem convinşi că Adrian Pop ne va oferi şi în viitor prilejuri asemănătoare de meditaţie şi de desfătare auditivă.

ACTUALITATEA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ



DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

CENACLURI : Luni, 21 mai — compozitorul Theodor Grigoriu, secretar al Uniunii compozitorilor și muzicologul Viorel Cosma au prezentat o retrospectivă a activității membrilor cenaclurilor de tineret (al compozitorilor și al muzicologilor). Cu acest prilej au fost audiate lucrări ale unor tineri compozitori : *Tempo 80* de Călin Ioachimescu, *Cvartet de coarde* de Horia Rațiu și *Secvențe* de Fred Popovici ● În aceeași zi, compozitorul Anatol Vieru a fost invitatul cenaclului tinerilor muzicologi pentru a vorbi despre *Orientări actuale în creația contemporană.* ● Cenaclul tinerilor compozitori a fost consacrat cantatei *Cikitoane,* pe versuri populare, de Violeta Dinescu Lucaci. ● *Cartea muzicală astăzi* a fost tema cenaclului secției de muzicologie — luni 4 iunie — în cadrul căruia au susținut referate Florin Georgescu *(Aspecte și probleme ale cărți muzicale azi. Folclor muzical și etnomuzicologie),* Constantin Stihi-Boos *(Câteva aspecte privind cărțile de istoriografie muzicală apărute în anul 1978)* și Titus Moisescu *(Cartea de muzicologie la Editura Muzicală).* ● Compozitorul Theodor Grigoriu a vorbit studenților de la Universitatea din Craiova despre *Creația lui George Enescu în contextul muzicii universale.*

ACTIVITATEA ÎN FILIALELE ȘI CENACLURILE DIN ȚARĂ : *Cluj-Napoca :* Rolul criticii muzicale în contextul culturii contemporane a constituit subiectul dezbaterii din 22 mai. ● O săptămînă mai tîrziu, cenaclul de creație a fost consacrat *Cîntecelor de vremuire* de Valentin Timaru. ● *Timișoara.* 30 mai — cenaclu dedicat cîntecului pentru copii, în cadrul căruia Damian Vulpe a susținut un referat. ● *Brașov* — în ziua de 6 iunie, membrii cenaclului brașovean au organizat o masă rotundă cu cadrele didactice de la Școala de muzică, anticipată de o producție în cadrul căreia au fost interpretate piese pentru pian editate de Uniunea compozitorilor. Au luat parte compozitorii Liviu Rusu și Dan Buciu și muzicologul Grigore Bărgăuanu. ● La *Craiova* au fost dezbătute probleme cuprinse în referatele susținute în cadrul biroului secției de muzică patriotică și cîntece de masă a Uniunii compozitorilor din luna decembrie 1978, privind creația corală și de muzică patriotică actuală. ● *Sibiu* — În cadrul sesiunii științifice intitulate *Contribuții la valorificarea patrimoniului popular sibian,* organizată de Comitetul județean de Cultură și Educație Socialistă — Sibiu, comunicările cu caracter muzicologic au fost semnate de Gheorghe Șoima — *Valoarea documentar-istorică a unei colinde profane,* Nicolae Suciu — *Unele caracteristici ale folclorului muzical instrumental din Mărginimea Sibiului,* Cornel Arion — *Fluierul ciobănesc* și Karl Fisi — *Elemente modale în cîntecul popular săsesc.*

AGENDĂ

LUCRĂRI SIMFONICE ROMÂNEȘTI ÎN INTERPRETAREA FILARMONICILOR DIN ȚARĂ : Filarmonica „George Enescu" : Octavian Nemescu — *Iluminații ;* Cornel Țăranu — *Cîntec lung.* ● Filarmonica din Arad : Pascal Bentoiu — *Suită din Ardeal ;* Anatol Vieru — *Dansuri festive.* ● Filarmonica din Bacău : Sergiu Sarchizov — *Testament ;* Zeno Vancea — *Elegie pentru orchestră de coarde.* ● Filarmonica din Botoșani : Constantin Silvestri — *Trei jocuri din Bihor.* ● Filarmonica „Gh. Dima" din Brașov : Mircea Chiriac — *Divertisment.* ● Filarmonica din Cluj-Napoca : Corneliu Dan Georgescu — *Jocuri V ;* Alexandru Flechtenmacher — *Uvertura „Moldova" ;* Valentin Timaru — *Cîntece de vremuire.* ● Filarmonica din Craiova : Wilhelm Berger — *Trei miniaturi pentru orchestră simfonică ;* Anton Dogaru — *Trei dansuri oltenești.* ● Filarmonica „Moldova" din Iași : Liviu Glodeanu — *Pintea Viteazul ;* Paul Constantinescu — *Concert pentru orchestră de coarde ;* George Enescu — *Dixtuor.* ● Filarmonica din Ploiești : George Enescu — *7 cîntece pe versuri de Clément Marot* (orchestrate de Theodor Grigoriu). ● Filarmonica din Satu-Mare : Walter Mihai Klepper — *Divertisment pentru orchestră.* ● Filarmonica „Banatul" din Timișoara : Wilhelm Berger — *Meditații pentru orchestră simfonică ;* Zeno Vancea — *Rapsodie bănățeană ;* Paul Constantinescu — *Brîul.* ● Filarmonica din Tg. Mureș : Adrian Iorgulescu — *Divertisment pentru orchestră de coarde.*

ANUL INTERNAȚIONAL AL COPILULUI

La Sala mică a Palatului Republicii Socialiste România a avut loc deschiderea Expoziției „Cartea pentru copii". În standurile frumos amenajate din Rotonda Sălii au fost expuse numeroase și variate cărți ilustrate, tipărite de Editurile din țara noastră și adresate copiilor. La deschidere au participat copii, conducători și lucrători din Edituri și din întreprinderile care lucrează pentru buna difuzare a cărții destinate celor mici. Au luat cuvîntul, printre alții, scriitorul Ion Hobana, Mircea Sîntimbreanu, directorul Editurii Albatros. Editura Muzicală a avut expuse un număr important de cărți destinate copiilor și audiției pentru copii, printre care semnalăm *Ofrandă copiilor lumii* de Sabin Pautza, cartea ilustrată — *Ghicitori — jocuri muzicale pentru copii* — a compozitorului Liviu Comes.

FORMAȚIILE MUZICALE PROFESIONISTE ÎN ETAPA FINALĂ A FESTIVALULUI NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI"

Între 2 iunie și 2 iulie 1979, Bucureștiul a fost scena desfășurării etapei republicane a Festivalului național „Cîntarea României". Trecînd cu succes de fazele județene și interjudețene, formațiile ajunse în finală au prezentat în fața publicului valoroase creații muzicale românești realizate în cele mai bune interpretări.

La compartimentul simfonic au ajuns în finală orchestrele : *Filarmonica de stat din Cluj-Napoca,* dirijată de Emil Simon (dirij. corului : Florentin Mihăiescu) ; *Filarmonica de stat „Oltenia"* din Craiova, dirijată de Teodor Costin (dirij. corului Alexandru Racu) ; *Filarmonica de stat din Tg. Mureș,* dirijată de Szalman Lóránt și Cristian Mandeal (dirij. corului Iudith Birtalan) ; *Filarmonica de stat din Bacău,* dirijată de Ovidiu Bălan ; *Filarmonica „Moldova"* din Iași, dirijată de Ion Baciu (dirijorul corului Ion Pavalache) ; *Filarmonica „Gheorghe Dima"* din Brașov, dirijată de Ilarion Ionescu-Galați (dirijorul corului Nicolae Bica) ; *Orchestra simfonică a Radioteleviziunii române,* dirijată de Paul Popescu (dirij. corului Aurel Grigoraș) ; *Filarmonica „George Enescu"* din București, dirijată de Mircea Basarab (dirij. corului Vasile Pîntea) ; *Orchestra simfonică din Satu Mare,* dirijată de Alexandru Munteanu ; *Orchestra simfonică din Ploiești,* dirijată de Horia Andreescu. În programul acestor orchestre vor figura lucrări simfonice și vocal simfonice ale compozitorilor : Nicolae Beloiu, Pascal Bentoiu, Wilhelm G. Berger, Dumitru Bughici, Dan Buciu, Mircea Chiriac, Liviu Comes, Paul Constantinescu, Eugen Cuteanu, Csiky Boldizsar, George Enescu, Liviu Glodeanu, Martian Negrea, Tiberiu Olah, Sabin Pautza, Carmen Petra-Basacopol, Doru Popovici, Constantin Silvestri, Vasile Spătărelu, Sigismund Toduță, Dan Voiculescu.

Publicul meloman a avut ocazia să urmărească în această finală evoluția unor formații camerale alcătuite din instrumentiști de prestigiu : *Orchestra de cameră a Filarmonicii din Cluj-Napoca* (dirij. Mircea Cristescu), *Orchestra „Ars nova"* (dirijor Cornel Țăranu), *Cvartetul „Pro camera", Orchestra de cameră a Filarmonicii din Tg. Mureș, Trio-ul* și *Ansamblul de cameră „Pro musica"* ale Conservatorului „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca, *Orchestra de cameră din Satu Mare* (dirij. Mircea Cristescu), *trio-ul „Academic" al Conservatorului „Ciprian Porumbescu"* din București, *Cvartetul „Timișoara"* al Filarmonicii „Banatul", *Orchestra de femei „Simfonieta"* (dirijor Maria Nistor), *Cvartetul Filarmonicii din Arad.* În Programul acestor formații figurează lucrări de cameră ale unui număr foarte mare de compozitori dintre care citîm cîțiva : Dumitru Capoianu, Theodor Grigoriu, Zeno Vancea, Valentin Timaru, Eduard Tereny, Alexandru Pașcanu, Bogdan Moroianu și mulți alții.

Au intrat de asemenea în competiție soliști vocali și instrumentiști selecționați din întreaga țară. Iată doar cîteva nume : *Vasile Horvarth* (vioară), *Caius Oană* (contrabas), *Vasile Oprea* (corn), *Ilie Munteanu* (trompetă), *Petru Csaba* (vioară), *Stana Bunea* (harpă), *Octavian Rădoi* (pian), *Alexandra Guțu* (violoncel), *Iuliu Bertok* (vioară), *Dan Grigore* (pian), *Ștefan Korody* (clarinet), *Virgil Frîncu* (flaut), *Nicolae Licaret* (pian), *Dimitrie Rîpeanu* (violoncel), *Vladimir Mendelsohn* (violă), *Florian Popa* (clarinet), *Vasile Martinoiu, Nelli Miricioiu, Eduard Tumageanian, Lucreția Covali, Silvia Voinea, Agneta Kriza, Dionisie Konya ș.a.*

Sînt reprezentate în festival și formațiile corale profesioniste cum sînt : *„Madrigal" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București* (dirijor Marin Constantin), *Corul Radioteleviziunii române* (dirijor Aurel Grigoraș), *Corul Filarmonicii „George Enescu" din București* (dirijor Vasile Pîntea), *Corul Bărbătesc al Ansamblului „Doina" al Armatei, Corul Filarmonicii „Banatul" din Timișoara, Corul Filarmonicii din Cluj-Napoca* (dirijor Florentin Mihăescu), *Corul Filarmonicii din Tîrgu Mureș* (dirijor Iudith Birtalan), care vor interpreta lucrări de Nicolae Boboc, Dumitru Botez, Gheorghe Bazavan, Ioan D. Chirescu, Paul Constantinescu, Gheorghe Dima, Dinu Stelian, Sabin Drăgoi, Vinicius Grefiens, Remus Georgescu, Myriam Marbe, Mihai Moldovan, Ștefan Niculescu, Irina Odăgescu, Mircea Neagu, Radu Paladi, Laurențiu Profeta, Sergiu Sarchizov, Anatol Vieru, Zoltan Aladar, ș.a.

Pe scena Operei române au evoluat ansamblurile operelor din București, Iași, Cluj-Napoca și Timișoara prezentînd operele : *Dragoste și jertfă* de Cornel Trăilescu (Opera din București) baletul *Primăvara* de Cornel Trăilescu și opera *Din vremea unirii* de Teodor Bratu (Opera din Iași), baletul *Luceafărul de ziuă* de Tudor Jarda și opera *Alexandru Lăpușneanu* de Alexandru Zirra (Opera din Cluj-Napoca), baletul *Iancu Jianu* de Mircea Chiriac (Opera din Timișoara). Teatrul de operetă din București va prezenta recenta premieră *Violete de Parma* de Elly Roman.

MAGAZINUL MUZICA

● Magazinul Muzica a fost gazda unor evenimente importante în viața muzicală a capitalei. Pe data de 25 mai a avut loc lansarea partiturii *Canti per Europa* de Theodor Grigoriu, apărută la Editura muzicală și realizată în condiții grafice excepționale. La cuvîntul de deschidere, rostit de muzicologul Titus Moisescu din partea Editurii muzicale, s-a adăugat căldurosa și competenta prezentare a compozitorului Zeno Vancea precum și cuvîntul poetului Ștefan Augustin Doinaș.

Tot în incinta magazinului Muzica a avut loc lansarea discului *Peneș Curcanul* de Emil Lerescu. Bucurîndu-se de o interpretare prestigioasă și de recomandarea semnată de compozitorul Ion Dumitrescu pe mapa discului, opera-baladă *Peneș Curcanul* prezintă o pagină de inspirație istorică națională. Prezentarea discului a fost realizată de Mihaela Marinescu ; au luat cuvîntul compozitorul Vasile Donose și poetul Nicolae Stoian. Au fost prezenți de asemenea interpreții discului — basul Gheorghe Crăsnaru și soprana Gerda Radler ● În sala de audiții a Magazinului au continuat să se desfășoare recitalurile instrumentale ale elevilor liceelor și școlilor de artă, precum și ale studenților Conservatorului „Ciprian Porumbescu". A avut loc astfel un recital de vioară și pian susținut de Tatiana Noia și Monica Repanovîci (Conservator) și un recital de pian susținut de elevii Fernanda Romilă, Anca Herțea, Dana Marian de la Școlile de artă din capitală și Lorena Țecu (clasa a VII-a — Școala de artă din Craiova).

★

Lucrări simfonice românești recent intrate în Biblioteca Uniunii compozitorilor.

NICOLAE BRÎNZEU — *Uvertură festivă* (componența orchestrei : 3, 2—1, 2—1, 2—1 ; 4, 3, 3, 1 ; timp., perc., corzi).

ACTIVITATEA ÎN CONSERVATOARELE DE MUZICĂ

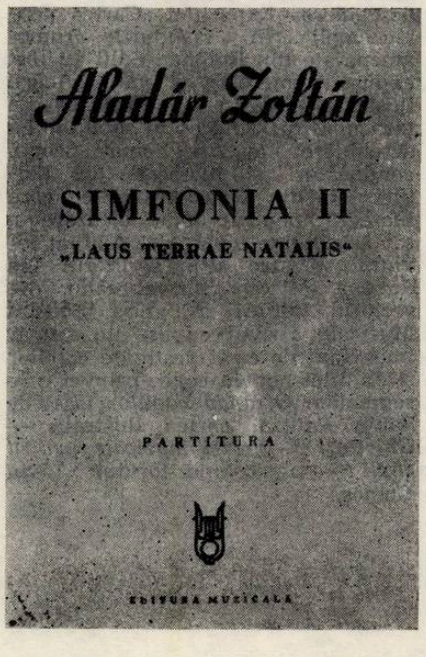
Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București. La acest sfîrșit de stagiune, la Sala „George Enescu" au avut loc două recitaluri ale studenților — pianista Dana Borșan (în program : *Contraste* de Cornel Țăranu, *Balada nr. 3* și *Studii* de Chopin, trei *Studii* de Bartók, *Studii* de Liszt) și violonista Mihaela Martin (în program *Sonata* nr. 5 de Beethoven, *Sonata op. 94* de Prokofiev, *Divertisment* de Stravinski, *Fintina Aretusei* de Szymanovski, *Studiu în formă de dans* de Saint-Saëns — Ysaye, *Vals scherzo* de Ceaikovski) — și ale cadrelor didactice — cvartetul, format din Dorel Pașcu Mihai Sofonea — violă, Vasile Țugui — violoncel, Irina Staicu — pian (în program *Cvartetul op. 15* de Fauré și *Ccartetul op. 25* de Brahms), și recitalul de pian la patru mîini — Constantin Ionescu Vovu — Margareta Gabriel Ionescu, (în program Johann Christian Bach, Brahms, Satie, Casella, Andricu, Poulenc). ● *Conservatorul „Gh. Dima" din Cluj-Napoca.* În această perioadă, pianistul bucureștean Remus Manoleanu, de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", a oferit studenților clujeni un recital cuprinzînd lucrări de Haydn, Beethoven, Mozart, Chopin. Au avut loc de asemenea un medalion Beethoven (Sonate pentru pian în interpretarea Graziellei Giorgia) și unul Enescu (interpreți Ninuca Șanu Pop — pian și Valentin Arcu — violoncel). La sfîrșitul lunii mai, în colaborare cu Filarmonica, studenții Liviu Ciocan, Attila Denemy și Ioan Nagy au interpretat — respectiv — *Concertul pentru clarinet în mi bemol* de Weber, *Dans macabru* de Liszt și *Concertul pentru vioară de Brahms.* ● În cadrul festivalului Shakespeare, organizat de Facultatea de filologie din Cluj-Napoca, conferențiarul universitar Enea Borza a oferit, în colaborare cu Mugur Bogdan — solist al Operei Române —, o seară intitulată *Shakespeare și muzica de operă.* ● *Conservatorul „George Enescu" din Iași.* În luna mai, la Sala Studio a Conservatorului, Tökes Emese a susținut un recital cu lucrări pentru pian de Chopin și Liszt iar pianista Livia Silion a interpretat lucrări de Enescu și Schumann. Violoncelistul Dan Prelipceanu și pianista Ivonne Piedemonte au interpretat, în cadrul Integralei Sonatelor pentru violoncel și pian de Beethoven, Sonatele 1, 2, 3, 4 și 5. ● Profesorul și muzicologul Peter Andraschke din Freiburg (R. F. Germania) a expus cîteva prelegeri privind muzica electronică și concretă contemporană.

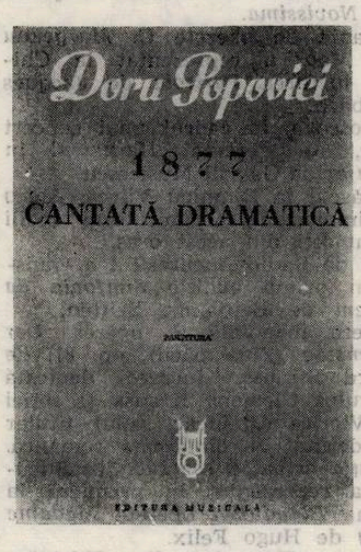
★

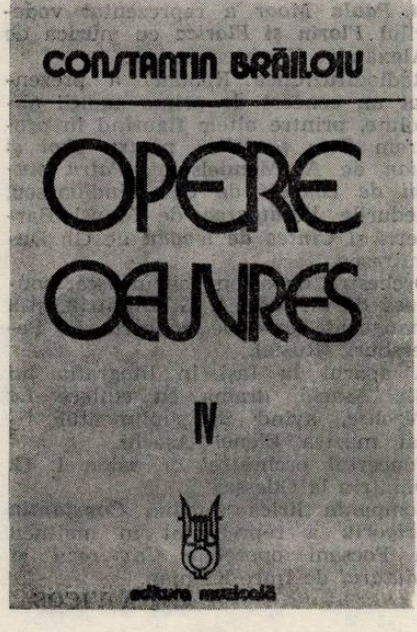
Din inițiativa Consilului Culturii și Educației Socialiste și a Uniunii compozitorilor a avut loc, în ziua de 15 mai 1979, la cimitirul Șerban Vodă, reînhumarea osemintelor lui Constantin Brăiloiu, etnomuzicolog român de reputație internațională, inițiator și fondator al Societății Compozitorilor Români, fondator și conducător al Arhivei de folclor, profesor de Istoria muzicii la Conservatorul din București, unde a inițiat și cursul de folclor muzical, fondator, alături de Ernest Ansermet, al Societății Compozitorilor contemporani elvețieni, la Geneva, creatorul Arhivei Internaționale de muzică populară pe lîngă Muzeul de Etnografie din Geneva (cu Eugene Pittard), inițiatorul și creatorul, împreună cu muzicologul Paul Collaer, al unui Centru Internațional de Etnomuzicologie la Wégimont (Belgia), numit „Les Colloques de Wégimont", inițiatorul și realizatorul Marii colecții de muzică populară pe discuri.

Aducerea în țară a osemintelor lui Constantin Brăiloiu este o dovadă a înaltei prețuiri de care savantul de renume mondial se bucură în patria noastră, a aprecierii vastei și multilateralei sale activități științifice de cercetare și valorificare a tezaurului nostru muzical folcloric.

Noi tipărituri







discuri

MUZICĂ SIMFONICĂ ŞI DE CAMERĂ

WALTER MIHAI KLEPPER — Simfonia I: — Impresii din Reşiţa, triptic simfonic. Interpretează orchestra simfonică a Filarmonicii „Banatul" din Timişoara. Dirijor: Remus Georgescu. (ST-ECE 01502); GIROLAMO FRESCOBALDI — Capriccio sopra la, sol, fa, mi, re, ut; Magnificat primi toni; Ricercar con quattro sogetti nono tuono; Bergamasca; Toccata e canzona in re; JOHANN PACHELBEL — Fantasia in sol; Fuga în do major; Trei coral-preludii; Ricercar în do; Ciaccona în re. Interpretează organistul Iosif Gerstenengst. (ST-ECE 01506).

MUZICĂ DE OPERĂ ŞI OPERETĂ

GIACCOMO PUCCINI — Arii din Boema, Turandot, Madame Butterfly, Tosca; JULES MASSENET — Arii din Manon; BEDRICH SMETANA — Arie din Mireasa vîndută; GAETANO DONIZETTI — Arie din Lucia di Lammermoor; GIUSEPPE VERDI — Arie din Ernani; HECTOR BERLIOZ — Arie din Damnaţiunea lui Faust; RICHARD WAGNER — Arii din Tannhäuser, şi Walkiria. Interpretează tenorul Ionel Tudoran şi baritonul Alexandru Lupescu. ECE 01512)

MUZICĂ CORALĂ

NEPZENEFELDOLGOZASOK (Prelucrări de folclor). Cuprinde prelucrări de SZABO CSABA (Katonanotak), CSIKY BOLDIZSAR (Két népdal), ALBERT MARKOS (Undvarhelyszéki népdalok), ZOLTAN ALADAR (Három égyszerü népdal şi Korondi bál, tancsvit kórusra és népi zenekarra), JOZSEF BIRTALAN (Lassú és gyors şi Szivárváni havasán, torockoi tánceköltemény). Interpretează Corul Filarmonicii din Tg. Mureş şi Orchestra populară a ansamblului Mureşul din Tg. Mureş. Dirijori: Judith Birtalan, Elemer Fejér, Jozsef Hencz, Gyula Szarvady. (EXE 01515)

MUZICĂ POPULARĂ ROMÂNEASCĂ

LA SEGARCEA LA FÎNTÎNĂ — Melodii interpretate de Ştefan Ciucă şi orchestra Paraschiv Oprea. (STM-EPE 01522)

SERIA „NUNTA LA ROMÂNI": Nr. 4, BUCOVINA. Cuprinde: Sîmbătă seara, Duminică dimineaţa, La casa miresei, După cununie, Poftitul la masa mare, La masa mare, Pripoiul, La mireasa, Uncropul. Interpretează: Sofia Vicoveanca, Maria Dascălu, Gavril Guşă — vătăjel, Leonte Ion — vătăjel, Iosif Grigore — vătăjel, Alionte Stan, Silvestru Lungoci — fluier, Şerban Gheorghe — vioară, Ion Uţă — clarinet, orchestra ansamblului „Ciprian Porumbescu" din Suceava, dirijor — Gheorghe Sîrbu. (STM-EPE 01527/01528)

LA COLIBA DORULUI — Melodii interpretate de Elena Merişoreanu şi orchestra Paraschiv Oprea. (STM-EPE 0531)

SERIA „ANSAMBLURI DE MUZICĂ POPULARĂ: „TIMIŞUL" DIN TIMIŞOARA. Cuprinde: Hora de la Cornesti, A oilor, Întoarsa din Săceni, De doi, Ca la Giroc, Pe loc din Jebel, Poşovoaica, Pe loc, Întoarsă de la Cornesti, Hai mîndro cu mine, Sorocul, Pe loc din Moşniţa, Pe loc din Murani, Pe loc din Comiloşul Mare, De doi, Pe loc din Banat. Soliştii: Aurel Popa — vioară, Petru Columpar — vioară, Pavel Roşu — taragot, Tică Stîngaciu — saxofon. (STM-EPE 01533)

MIORIŢA — Capodoperă a folclorului românesc. Interpretează Irina Loghin, Lucreţia Hort, Viorica Flintaşu, Olimpia Vlaicu. (STM-EPE 01540)

MUZICĂ UŞOARĂ

„PUTEREA MUZICII". Cuprinde melodii de Liviu Tudan şi Ladislau Herdina pe versuri de Daniela Crăsnaru. Interpretează formaţia Progresiv TM. (STM-EDE 01538)

„TANGOUL VEŞNIC TÎNĂR". Cuprinde tangouri interpretate de Gică Petrescu, formaţia Alexandru Avramovici, Grupul vocal „5T". (STM-EDE 01539)

Calendar muzical

— 1 iulie 1864 Compozitorul şi dirijorul Gheorghe Burada, fratele muzicologului Teodor T. Burada, a pus bazele Corului Bisericii *Sf. Atanasie şi Chiril* din Iaşi, primul cor de „muzică armonică" din Capitala Moldovei, înlocuind cîntarea de strană cu „muzică păgînească".

— 2 iulie 1958 Postul de Radio-Bucureşti II a prezentat în primă audiţie opera *Alcesta* de Christoph Willibald Gluck.

— 3 iulie 1879 Dirijorul Ion Popescu a pus bazele primului cor ceremonial din Tîrgu-Neamţ.

— 4 iulie 1904 Orchestra simfonică a Ministerului Instrucţiunii Publice din Bucureşti a susţinut la Sinaia — sub conducerea dirijorului Dimitrie A. Dinicu — primul concert popular.

— 5 iulie 1903 Un mănunchi de entuziaşti melomani — în frunte cu V. Theodoriu, Gh. Ştephănescu şi D. Zarnwel — au înfiinţat la Tîrgu-Neamţ o societate corală.

— 6 iulie 1558 Domnitorul Moldovei Alexandru Lăpuşneanu, în dorinţa de a întări comunitatea ortodoxă şi de a populariza cîntarea psaltică a şcolii din Suceava, a trimis o scrisoare la Lemberg, solicitînd „patru dieci tineri şi buni" care „trebuie să aibă numaidecît voci bune" spre a învăţa muzica la noi, după care se vor reîntoarce în patrie.

— 7 iulie 1874 Orchestra *Langenbach* din Viena, sub conducerea lui Johann Strauss-fiul, a susţinut primul concert la Timişoara, în sala *Fabriker-Casino Gesellschaft*. Era al doilea turneu în ţara noastră.

— 8 iulie 1893 Violonistul George Enescu, în vîrstă de 11 ani, a absolvit Conservatorul de muzică din Viena, obţinînd *Gesellschafts-Medaille*.

— 9 iulie 1941 Postul de Radio-Roma a transmis în primă audiţie populara piesă *Smaranda* de Dumitru Mihăilescu-Toscani, în interpretarea tenorului George Mihail.

— 10 iulie 1880 S-a înfiinţat la Vaslui muzica militară a Regimentului 25 infanterie, condusă de S. Bârsan.

— 11 iulie 1904 Compania lirică română *Constantin Grigoriu* a reprezentat la Parcul Oteteleşeanu din Bucureşti opereta *Modelul* de Franz von Suppé.

— 12 iulie 1847 În oraşul Roman s-a înfiinţat prima muzică comunală.

— 13 iulie 1909 Premiera comediei muzicale *Ţivila de la Hotel Ghidale* de George Ranetti la parcul Otetelişeanu din Bucureşti.

— 14 iulie 1960 Pe scena Teatrului de Operetă din Bucureşti s-a reprezentat pentru prima oară opereta *Dăruiţi iubitelor lalele* de Oscar Sandler.

— 15 iulie 1961 Concertul Orchestrei de muzică uşoară cehoslovacă, condusă de Jiři Prohaska, la Parcul *23 August* din Bucureşti.

— 16 iulie 1960 Premiera absolută a spectacolului *Cu concertul în buzunar* a ansamblului Teatrului de revistă *Constantin Tănase* din Bucureşti la Grădina *Boema*.

— 17 iulie 1893 Pianistul român Iosif Paschill, însoţit de violonistul V. Borecky, a susţinut un recital la Rusciuc (azi Russe, Bulgaria).

— 18 iulie 1879 S-a născut la Focşani cîntăreaţa de operă Ritta d'Oria (pe adevăratul ei nume, Margareta Iuca), admirabilă interpretă de lied românesc şi de operă italiană, strălucită profesoară de canto.

— 19 iulie 1913 Premiera absolută, la Teatro *Alfieri* din Torino, a operetei *Amore in maschera* de Ion Hartulary-Darclée, susţinută de către compania lirică *Novissima*.

— 20 iulie 1904 Compania de operete *C. Murgeanu şi P. Moor* a reprezentat la Chişinău lucrarea *Pericola* de Jacques Offenbach.

— 21 iulie 1898 La Moscova, în cadrul unui concert public, s-a executat *Heruvicul în Re major* de Gavriil Musicescu.

— 22 iulie 1832 S-a născut la Rîmnicu Vîlcea, Alecu H. Rîmniceanu, organizatorul şcolii de cîntăreţi din acest oraş.

— 23 iulie 1956 Postul de Radio Bucureşti I a transmis în primă audiţie *Simfonia da Requiem* de Benjamin Britten.

— 24 iulie 1938 Premiera mondială a operei *Der Friedenstag* (Ziua păcii), op. 81, de Richard Strauss, lucrare dedicată dirijorului Clemens Krauss şi soţiei sale Viorica Ursuleac, rolul titular fiind deţinut de cîntăreaţa română. *Asociaţia artistică română* din Bucureşti a reprezentat în premieră la Grădina *Blanduziei* opereta *Madame Sherry* de Hugo Felix.

— 25 iulie 1906 Pe scena Teatrului din Chişinău, compania de operete *C. Murgeanu şi Paula Moor* a reprezentat vodevilul *Florin şi Florica* cu muzica de Alexandru Flechtenmacher.

— 26 iulie 1904 Radiodifuziunea Română a prezentat un concert de prime audiţii absolute, printre altele figurînd în program *Şase pasteluri pentru oboi şi pian* de A. Mendelsohn, *Patru studii de concert* de Gr. Ghidionescu, liedurile *Vînătoarea* de Mansi Barberis şi *Cîntec de leagăn* de Gh. Dumitrescu.

— 27 iulie 1956 Orchestra de salon românească, condusă de dirijorul I. G. Dimitriu, şi-a inaugurat seria de concerte la Petersburg (Rusia).

— 28 iulie 1897 A apărut la Iaşi în litografia lui Gh. Asachi, drama cu cîntece *La Perouse*, avînd în suplimentul final muzica Elenei Asachi.

— 29 iulie 1837 Concertul orchestrei de salon I. G. Dimitriu la Odessa.

— 30 iulie 1904 Compania lirică română *Constantin Grigoriu* a reprezentat în matineu la Focşani operetele *Camarazii* şi *Lăutarul* de Imre Kalman.

— 31 iulie 1916

Eugen VICOS

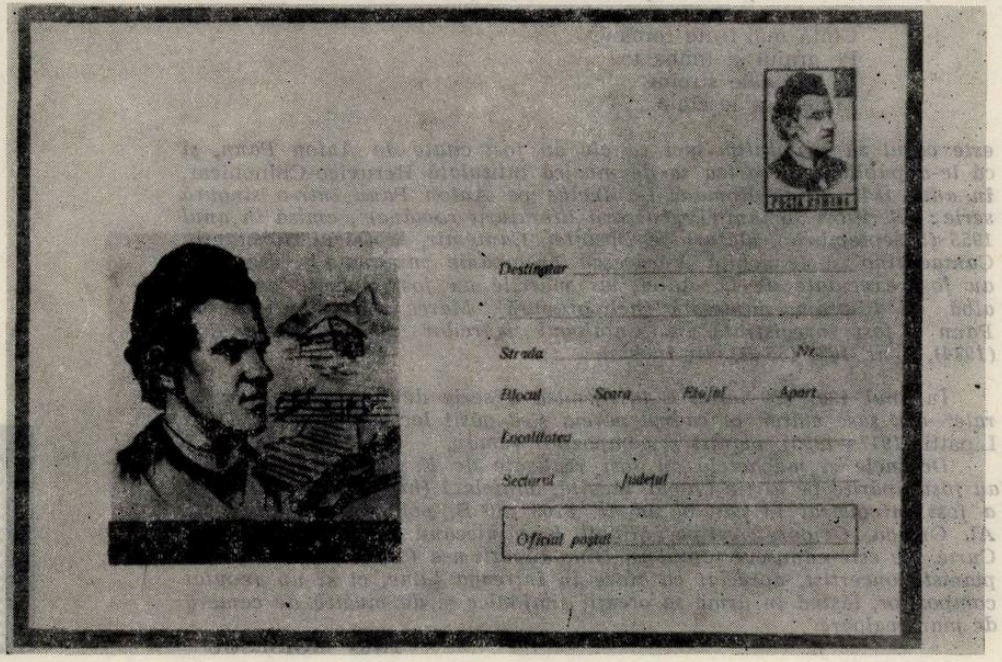
filatelie muzicală

Ne vom referi acum și la alți muzicieni români care au stat în atenția Poștei Române, numele și portretul lor figurînd pe unele mărci poștale, cu diverse prilejuri.

În 1953 (17 noiembrie), Poșta Română a emis o marcă dedicată aniversării a o sută de ani de la nașterea lui Ciprian Porumbescu *(1853—1883). Desenul și macheta au fost realizate de I. Dimitrana, care a folosit cunoscutul portret al compozitorului român. Tiparul a fost executat după sistemul heliogravurii, pe hîrtie albă, cu filigram, dantelată, într-un tiraj de un milion de exemplare.*

În „Catalogul mărcilor poștale românești" (1974), această marcă a fost înregistrată la nr. 1525 (55 B, roz-violet). Portretul lui Ciprian Porumbescu mai poate fi văzut pe o carte poștală emisă în anul 1961 și pe care este redat greșit anul nașterii compozitorului :

de asemenea, pe un plic francat, emis în anul 1973 :



Iar mai recent, la 12 noiembrie 1978, cu prilejul aniversării a 125 de ani de la naştere, pe o carte poştală, pe care o reproducem aici, purtînd ştampila aniversativă a expoziţiei filatelice organizată în comuna Ciprian Porumbescu, unde a avut loc sărbătorirea compozitorului.

(Amănunte despre viaţa, activitatea şi creaţia lui Ciprian Porumbescu — autor al unor cunoscute şi apreciate cîntece patriotice — pot fi aflate în monografiile dedicate compozitorului şi tipărite la Editura muzicală).

Un muzician român mai puţin cunoscut ca atare este Anton Pann *(1796 ? — 1854). Ca şi în cazul lui Dimitrie Cantemir, marele psalt, compozitor şi folclorist Anton Pann a fost socotit mai degrabă ca poet şi scriitor, decît ca muzician strălucit, care a lăsat posterităţii mai bine de 30 de cărţi de muzică neobizantină, multe din ele aflate în uz şi astăzi, în care a desăvîrşit şi a tipărit — „în a sa tipografie bisericească" — sute de cîntări compuse, transcrise sau adaptate de el. Anton Pann a fost şi un mare teoretician al muzicii neobizantine, al său* Baz teoretic şi practic... *(1845) adunînd în paginile sale a doua gramatică muzicală în limba română (după* Theoreticonul *lui Macarie din 1823). În domeniul activităţii lui de folclorist stau mărturie cele şase volume de cîntece de lume (versuri şi muzică), intitulate de el foarte sugestiv* (Spitalul amorului sau Cîntătorul dorului *două ediţii : 1850 şi 1852). Cu toţii cunoaştem semnificaţia minunatelor versuri :*

Cîntă măi frate române
Pe graiul şi limba ta
Şi lasă cele streine
Ei de a şi le cînta...

este cazul să reamintim aici că ele au fost citate de Anton Pann, şi că le-a publicat în cartea sa de muzică intitulată Heruvico-Chinonicar, *în anul 1847. Poşta Română l-a inclus pe Anton Pann într-o singură serie : „Scriitori români (Precursorii literaturii române)", emisă în anul 1955 (5 septembrie), alături de Dosoftei, Cantemir, Stolnicul Constantin Cantacuzino şi Ienăchiţă Văcărescu (companie minunată !). Desenele au fost executate de O. Adler, iar mărcile au fost tipărite pe hîrtie albă, cu filigram, dantelată (heliogravură). Marca poştală cu Anton Pann a fost înregistrată în „Catalogul mărcilor poştale româneşti" (1974), la nr. 1603 (55 B, oliv închis).*

În anul 1967 (29 iulie) a fost emisă o serie de „Aniversări culturale" din şase mărci, în cadrul căreia şi-a găsit loc şi figura lui Dinu Lipatti *(1917—1950), pianist şi compozitor român.*

Desenele şi machetele au fost realizate de E. Palade, iar mărcile au fost tipărite pe hîrtie cromo, lăcuită, dantelată (heliogravură). Lipatti a fost înregistrat în catalog la nr. 2703 (10 B, policromie) alături de Al. Orăscu, Grigore Antipa, Mihail Kogălniceanu, J. Swift şi Maria Curie. Ne este cunoscut faptul că Dinu Lipatti n-a fost numai un genial pianist concertist, apreciat ca atare în întreaga lume, ci şi un reputat compozitor, lăsînd în urma sa creaţii simfonice şi de muzică de cameră de mare valoare.

Titus MOISESCU

CÎNTAREA ROMÂNIEI

Mircea CHIRIAC

Orchestre simfonice

A doua ediție a Festivalului național „Cîntarea României" a angajat într-o imensă trecere în revistă toate formațiile artistice și soliștii de pe întreg cuprinsul țării, o întrecere de dimensiuni ce nu puteau fi nici măcar imaginate cu ani în urmă.

Caracterul competitiv al tuturor manifestărilor, în fața nu numai a unor jurii oficiale dar mai ales în fața marelui public, acesta fiind la drept vorbind marele judecător al tuturor manifestărilor, a ridicat stacheta întrecerilor cu mult față de rezultatele obținute cu doi ani în urmă la prima ediție a Festivalului.

O altă caracteristică conturată mai mult decît la prima ediție este axarea într-o mai mare măsură pe creațiile contemporane românești, avînd prioritate cele prezentate, montate sau executate în primă audiție în ultimii doi ani.

Am asistat astfel în ultimele trei luni la cea mai măreață prezentare a artei românești, de la manifestările cu caracter folcloric, pînă la cele mai elevate creații muzicale bazate pe transfigurarea artei populare în cele mai complexe forme ale artei culte.

Pentru țara noastră, cu resurse de inspirație folclorică practic inepuizabile, actualul Festival ilustrează eternul adevăr al legendarului erou *Anteu* care era de neînvins atîta vreme cît nu era desprins de pămîntul strămoșesc.

Este imposibil de cuprins în cîteva rînduri diferitele aspecte ale actualului festival. Am avut ocazia să asist la excelentele concerte ale filarmonicilor din Iași, Cluj, Brașov, Tîrgu Mureș și celelalte din categoria „grea", concerte care au demonstrat cu prisosință gradul de măiestrie atins de aceste orchestre. Un salt spectaculos care merită să fie subliniat au realizat filarmonicile din Bacău, Ploiești, Satu-Mare și poate încă una-două din categoria „semi-grea".

Buna organizare a acestor orchestre cu efective mai reduse numeric, prezența la pupitru a unor dirijori tineri de mare valoare ca Ovidiu Bălan (Bacău), Horia Andreescu (Ploiești), Alexandru Munteanu (Satu Mare), Cristian Mandeal (Tg. Mureș) etc., a însuflețit competiția cu interpretări realizate la cel mai înalt nivel de exigență.

Teatrele de Operă și balet s-au prezentat de asemenea cu montări noi, fie ale unor lucrări mai vechi *(Bălcescu, Iancu Jianu, Primăvara)* etc., fie cu premiere absolute *(Luceafărul de ziuă* la Cluj, (muzica Tudor Jarda, coregrafia Alexandru Schneider), cîteva montări de înaltă ținută la Constanța datorită lui Oleg Danovski etc.

Personal, am fost prezent în Festival cu lucrarea într-o montare nouă, mai concentrată, a baletului *Iancu Jianu* pe care Opera din Timișoara l-a pus în scenă în vederea acestui scop. Sprijinul neprecupețit acordat acestei montări de autoritățile locale, de conducerea instituției (regizorul Petre Manzur), excelenta montare a coregrafului Gheorghe Ștefan, secondat de un corp de balet valoros și un scenograf rafinat (D. Popescu), interpretarea sensibilă a muzicii (dirijor Cornelia Voina), totul a contribuit la realizarea unui succes de prestigiu al Operei timișorene.

Pe plan simfonic, filarmonica din Satu Mare (dirijor Alexandru Munteanu) a prezentat în concurs cele trei poeme pentru tenor și orchestră *Terra Daciae* — solist Ionel Voineag, la faza interjudețeană și Florin Diaconescu la cea republicană.

De asemenea, filarmonica din Ploiești a inclus în programul său de concurs o primă audiție absolută a mea, *Variațiuni pentru pian și orchestră*, solist Albert Guttman, dirijor Horia Andreescu. Înalta valoare interpretativă a soliștilor, dirijorilor și orchestrelor, sprijinul acordat lucrărilor românești, atît de conducerea filarmonicii din Ploiești (Aurel Burlan) cît și de la cea din Satu Mare (Ștefan Grigoroviciu) m-au impresionat.

În sfîrșit, tot în cadrul Festivalului, am activat în juriul pentru ansambluri artistice, orchestre populare, soliști vocali și instrumen-

tali. Pentru a cîta oară acest contact direct cu muzica populară din toate regiunile țării ne încîntă și ne farmecă ? De la marile ansambluri : „Maramureșul" (Baia-Mare), „Mureșul" (Tg. Mureș), „Banatul" (Timișoara), „Ciprian Porumbescu" (Suceava), „Rapsodia Română" și „Doina" a Armatei și pînă la orchestrele populare, toți, în haine de sărbătoare, ne-au ilustrat încă o dată valorile nepieritoare ale folclorului nostru.

În momentul cînd scriu aceste rînduri, faza republicană este în continuă desfășurare.

Cine va cîștiga în cele din urmă ?

Răspunsul nu mai este de mult un secret : arta și cultura românească !

★

Dumitru BUGHICI

Formații de cameră

Ca membru în juriul pentru muzica de cameră și soliști — profesioniști — din cadrul Concursului „Cîntarea României" am avut posibilitatea audierii a diverse formații camerale.

Ceea ce m-a impresionat cel mai mult — în cele două orașe în care s-au desfășurat audierile — (Cluj-Napoca și București) a fost înaltul nivel al măiestriei artistice demonstrat de marea majoritate a formațiilor și grija deosebită în alegerea repertoriului.

Am audiat trei *Trio*-uri, cinci *Cvartete de coarde,* un *Cvintet de suflători,* și zece *Orchestre de cameră.*

Puțin a lipsit ca orchestrele de cameră din Craiova și Botoșani să primească notele necesare pentru a putea participa la etapa finală.

La Conservatorul din Cluj-Napoca am ascultat un Trio alcătuit din profesorii acestui înalt for de cultură muzicală : Liviu Moga — contrabas, Alexandru Melok — pian și Grigore Pop percuție. Ei au interpretat *Sonata pentru contrabas, pian și percuție* de V. Timaru, cu o bună înțelegere a mesajului componistic.

La București s-au prezentat două formații alcătuite în ultima vreme : Trio *Acustica-Mobile,* alcătuit din *S. Korody* — clarinet, *Peter Grossman* — pian și *Mariana Kauntz* — violoncel. Ei au interpretat, la un înalt nivel de înțelegere, lucrări de Aurel Stroe și Ștefan Niculescu.

A doua formație, intitulată *Trio-Academic,* este formată din *Irina Staicu* — pian, *Dorel Pașcu* — vioară și *Ion Țugui* — violoncel și a inclus în repertoriu lucrări de Constantin Simionescu și ale semnatarului acestor rînduri. Și această formație a dat dovadă de măiestrie artistică, dragoste, pasiune și înțelegere pentru repertoriul prezentat.

Toate cele cinci cvartete de coarde audiate au primit dreptul de a se prezenta în finală, ele demonstrînd omogenitate, măiestrie artistică și dragoste pentru muzica românească. Notez formațiile și compozitorii cîntați : *Voces Contemporanae — Iași* — Wilhelm Berger și Sabin Păutza, *Pro-Camera — Cluj* — Wilhelm Berger, *Cvartetul Filarmonicii din Tg. Mureș* — Zeno Vancea, Szabo Csaba și Hans P. Türk, *Cvartetul Filarmonicii din Timișoara* — Remus Georgescu, *Cvartetul Filarmonicii din Arad* — Theodor Rogalski și Tiberiu Fatyol.

Singurul meu regret este că numeroase formații existente în întreaga țară — din diferite motive — n-au participat la concurs.

Trebuie — cu regret — să notez că singurul *Cvintet de suflători* prezentat de Filarmonica din Craiova, n-a întrunit aprecierile tuturor membrilor juriului.

În legătură cu această situație cred că forurile în drept — inclusiv Uniunea compozitorilor — ar trebui să analizeze cauzele pentru care formațiile de suflători nu desfășoară o activitate artistică permanentă.

În ceea ce privește orchestrele de cameră, îmi exprim bucuria de a fi ascultat formații excelente, bine pregătite și care demonstrează înaltul nivel profesional-artistic la care au ajuns ; dar în același timp vreau să subliniez că pe parcursul audițiilor, în discuțiile din cadrul ședințelor noastre am remarcat și mulțumit totodată tuturor factorilor de răspundere pentru imensul sprijin acordat.

Avem orchestre ce pot obține succese remarcabile în cele mai pretențioase săli de concert din lume.

Aș evidenția în primul rînd *orchestra de cameră* fără dirijor din Tg. Mureș, condusă de excelentul muzician Iuliu Hamza, *Orchestra de cameră a Filarmonicii din Cluj Napoca,* dirijată de Mircea Cristescu și formația specială *Ars Nova* din Cluj Napoca, dirijată de Cornel Țăranu.

În al doilea rînd, remarc deosebita creștere a nivelului artistic obținută de *Orchestra de cameră a Filarmonicii din Satu Mare,* dirijată de Mircea Cristescu, *Orchestra de cameră a Filarmonicii din Ploiești,* dirijată de Horia Andreescu și orchestra de femei *Simfonietta,* dirijată de Maria Nistor.

În interpretarea acestor formații am ascultat lucrări de George Enescu, Constantin Silvestri, Paul Constantinescu, Sigismund Toduță, Filip Lazăr, Alexandru Pașcanu, Theodor Grigoriu, Ștefan Niculescu, Doru Popovici, Dumitru Capoianu, Cornel Țăranu, Nicolae Brînduș, Dan Constantinescu, Carmen Petra, Csiky Boldiszar,

Eduard Tereny, Liana Şaptefraţi şi Sabin Păutza.

★

Însemnările de mai sus doresc a semnala noile valori artistice, valori deosebite pe care le aşteptăm cu emoţie să le reascultăm în permanenta şi bogata viaţă muzicală din ţara noastră.

★

George MANOLIU

Solişti instrumentişti

Prevederi regulamentare mai largi decît în primul festival au îngăduit şi stimulat o amplă participare a artiştilor profesionişti în această ediţie. Soliști din aproape toate secţiile instrumentale au reprezentat cu demnitate activitatea concertistică din centrele muzicale ale ţării, candidînd din partea orchestrelor filarmonice sau ca profesori ai unităţilor şcolare (Conservatoare, licee de muzică, şcoli de artă). Peste douăzeci de violoniști s-au prezentat ca soliști sau în duo cu pian. În repertoriul soliştilor a apărut o mare varietate de lucrări. Reţinem prima audiţie a *Suitei pentru vioară solo* de Radu Negreanu, lucrare remarcabilă, străbătută de o autentică gîndire poetică şi mărturisind o măiestrită tratare a instrumentului. Interpretată emoţionant de excelentul violonist-muzician Petru Csaba, Suita a căpătat o întreagă paletă de culori, intrînd luminos în repertoriul contemporan şi ca un preţios dar făcut violoniştilor. Păstrăm de asemenea o excelentă amintire a dificilei *Sonate solo* de Dumitru Bughici, prezentată perfect de Octavian Raţiu. Formaţiile duo-vioară-pian nu au reuşit (cu excepţia Banyai-Nanu) să realizeze echilibrul sonor pe care-l implică organizarea gîndirii în acest gen. Violistul Vladimir Mendelsohn a fost, ca de obicei, la înălţimea propriei exigenţe estetice. Admirabilii celişti Alexandra Guţu şi Dorel Fodoreanu captivează de asemenea prin maturitatea lor artistică servită de o impecabilă stăpînire tehnică. Am admirat încă o dată virtuozitatea şi muzicalitatea harpistului Ion Ivan Roncea. Arta lui Dan Grigore ca şi cea a lui Peter Grossmann pledează strălucitor pentru şcoala noastră pianistică.

Familia instrumentelor de suflat ne-a convins prin excelenţii clarinetişti Ştefan Korody, Florian Popa şi Dumitru Sâpcu şi prin virtuozitatea trombonistului Alexandru Graur. Echilibrate şi muzicale au apărut duo-urile Licareţ-Frâncu şi Pasquali-Georgescu. Dincolo de aceste sublinieri există desigur multe prezentări bune cărora le dorim pentru viitor o mai accentuată aspiraţie pentru realizarea interpretativă.

Într-o competiţie de concertişti, valoarea estetică nu poate fi apreciată în execuţii meritorii, ci numai într-o formă interpretativă personală şi convingătoare. În acest sens, regretăm în primul rînd că lucrările lui George Enescu (excepţie făcînd *Lăutarul* prezentat de Csaba) nu au fost realizate. Sugerăm pe viitor participanţilor să ridice manifestarea lor la această treaptă de la care se poate oleda elocvent în spiritul creator al Festivalului „Cîntarea României".

★

Doru POPOVICI

Tezaure corale maramureşene

Răspunzînd la amabila invitaţie a distinsului profesor Mircea Oşianu, semnatarul acestor rînduri a susţinut, la Baia Mare, un concert-lecţie, pe tema *Sentimentul dorului în muzica românească*. A fost o adevărată încîntare să constat că sala de conferinţe a fost plină pînă la refuz, cu un public receptiv, inteligent şi de-a dreptul incitant prin întrebările pe care le punea pe marginea disertaţiei.

În aceeaşi zi am avut fericitul prilej de a lua contact direct cu viaţa muzicală a oraşului şi a satelor din împrejurimi. La şcoala pedagogică din localitate, corul de „voci albe" condus de profesorul *Ion Săcăleanu* m-a tulburat, pur şi simplu, prin tălmăcirea plină de expresivitate şi de o rară acurateţe a unor coruri ale creatorilor români contemporani. În acest sens, am apreciat, în mod deosebit, prezentarea pieselor *Doina* pentru cor, solo sopran şi oboi de Liviu Borlan, *Cîntec de leagăn* de Liviu Comes şi *Imn utecist* de acelaşi Liviu Borlan. Soprana solistă — *Maria Tomoroga* — posedă o voce cristalină, foarte adecvată acelui stil oniric de „parlando-rubato". De altfel, ansamblul vocal a fost premiat la cea de a doua ediţie a Festivalului *Cîntarea României*. Tot în această şcoală mi-a atras atenţia un „studio muzical", cu aparate acustice foarte fine şi, nu în ultimul rînd, existenţa unui mare număr de benzi, începînd cu Bach şi Mozart

și terminînd cu noua muzică românească. Nu lipsesc nici modernii Berg, Webern și Messiaen. Profesorul Ion Săcăleanu cultivă acea stranie tehnică a „horitoarelor cu noduri", greu de descris ; un fel de întreruperi neașteptate ale discursului sonor, mult agreate de Béla Bartók. Tradiția respectivă se leagă de interpretări solistice ; prof. Ion Săcăleanu a adoptat acest fel de cîntare la condițiile ansamblului coral, un lucru demn de o notabilă prețuire ! Poate unic în lumea muzicală...

La Liceul de artă din același oraș am ascultat corul condus de profesorul *Gh. Parascineț*, o formație bine închegată cu voci de o aleasă calitate. Însușirile de excepție ale formației i-au determinat pe muzicienii cehoslovaci să-i invite să susțină un lung turneu în această țară, programul bazîndu-se pe opusurile compozitorilor noștri de azi — Vinicius Grefiens, Tudor Jarda, Marin Constantin, Florin Comișel. Am fi nedrepți dacă nu am menționa și clasa de suflători a profesorului *Ștefan Herțeg*, cel care a transcris — cu succes — pentru diferite formații instrumentale, monodii de Căianu și Anton Pann, cu scopul de a revalorifica un străvechi tezaur de muzică românească.

Faptul că acest liceu a obținut, în cadrul ediției a II-a a Festivalului *Cîntarea României* premii pentru pian, pentru cvartetul de suflători de alamă, pentru orchestra simfonică, ne demonstrează că munca intensă din instituție a fost răsplătită așa cum se cuvine, fapt pentru care felicităm, din toată inima, pe tot colectivul de muzicieni, mîndrie a țării noastre !

Nu mai puțin emoționați am fost de cîntarea ansamblului Asociația muzicală municipală „Prietenii muzicii", coriști cu har îndrumați de compozitorul și dirijorul Liviu Borlan. Interpretarea dată unor lucrări de Brediceanu și Gheorghe Dumitrescu s-a ridicat la un înalt nivel artistic, mai cu seamă sub raportul unor intensități sonore de un dramatism cu totul ieșit din comun. Apoi... muzicienii ne-au oferit un recital din corurile din operele lui Verdi ; se poate vorbi de o vitalitate contaminantă. Parcă răsuna toată Italia secolului trecut, în luptă pentru libertate și dreptate socială, încît aveam impresia că în fața ochilor noștri se perindau, simbolic, figura contelui de Cavour și a celui nemurit de popor : Garibaldi... Cea mai mare surpriză ne-a produs-o solista ansamblului, mezzosoprana Tereza Cainos, fată din popor, de o muzicalitate remarcabilă, care s-a contopit pînă la identificare, în finalul audiției, cu conținutul ardent al ariilor nemuritoarei opere *Carmen* de Bizet. Liviu Borlan este și un compozitor de coruri foarte inspirate, continuînd creator, pe de o parte linia trasată în madrigalul nostru de maestrul Sigismund Toduță, pe de altă parte, acel melos modal transilvan, cultivat de Tudor Jarda. Liviu Borlan este, fără exagerare, un muzician de elită, care filtrează discursul sonor ca „printr-un crin de sticlă"...

Noaptea, la orele 11, profesorul Ion Săcăleanu ne-a dus în satul Hideaga — care nu are mai mult de 800 de locuitori. În acest colț de rai al Maramureșului, prin intermediul harnicilor și mult talentaților coriști țărani, am ascultat piese de Beethoven, Brahms, Ion Vidu, așa de frumos... încît ni s-a tăiat răsuflarea... (Și cînd ne gîndim că la orele trei, spre dimineață, țăranii începeau munca cîmpului...).

Pentru amatorii de statistici, — în sensul bun al noțiunii — credem că nu este lipsit de interes faptul, în virtutea căruia în această regiune, pe o suprafață a unui pătrat cu latura de 25 de km., își desfășoară activitatea 17 coruri țărănești ! Într-o comună ca Șomcuța sînt patru coruri țărănești, la Satu Lung alte trei, și exemplele pot continua...

Folclorul Maramureșului relevă o forță emoțională pe care numai cîntăreții și corurile țărănești din acea regiune o pot valorifica în modul cel mai autentic. N-am să uit toată viața un cîntec bătrînesc ca acesta, cîntat de o țărancă, cu un suflet... cît o țară :

— „Cînd s-a împărțit norocu
Eu am fost dusă la lucru,
Că la toți le-a dat cu carul
Numai mie cu paharul.
Nici acela n-a fost plin,
Jumătate-o fost pelin !"

La Ardusat ne-am reîntîlnit cu un cor admirabil, condus de profesorul *Valentin Băințan*, care a înscris în repertoriul lui cele mai reprezentative compoziții românești contemporane. Valentin Băințan a scris și o profundă monografie a corului din Ardusat, care ar trebui retipărită deoarece pe lîngă stilul literar încîntător, cartea ne oferă date extrem de prețioase, legate de trecutul de luptă al Transilvaniei, în frunte cu Vasile Lucaci, Ion Vidu, Goldiș și cîți alții, care rămîn nume nepieritoare în dramatica noastră istorie, oameni de omenie, legați de un drum, prin aceeași simțire și conduși de o granitică lege morală.

Altă formație corală demnă de reliefat este aceea din Finteușul Mare — am reținut expresia nudă a acestui expresiv cor bărbătesc.

Din toate acestea reiese că în Baia Mare și în împrejurimi s-a conturat o adevărată simfonie a Maramureșului, unde cîntăreții ne apar ca fascinanți rapsozi *„cu fața de efigie străveche"*... Iată de ce nu greșim socotind Maramureșul o „patrie a corurilor" !

Daniela CARAMAN FOTEA

Teatre de estradă

● Răsfoind ampla partitură a Festivalului național „Cîntarea României", întîlnim pe filele sale și numele cîtorva teatre muzicale de renume, cu activitate consacrată în popularizarea, în promovarea unuia dintre genurile muzicale de extinsă audiență : divertismentul, muzica ușoară.

SAVOY '79 s-a numit cea mai recentă dintre premierele teatrului Constantin Tănase, concert ce a încercat o nouă formulă de spectacol, menită a pune în valoare bogatul repertoriu de gen existent, forțele artistice ale acestui excelent colectiv artistic ce și-a cîștigat o temeinică și durabilă popularitate în rîndurile publicului spectator. Concertul SAVOY '79 a însemnat ceva mai mult decît o simplă premieră, inaugurînd un *ciclu* de concerte-spectacol de ample proporții inițiat de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Uniunea compozitorilor și Radioteleviziune în scopul stimulării activității de creație și interpretare în domeniul muzicii ușoare românești, pentru asigurarea unei difuzări corespunzătoare a creațiilor aparținînd acestui îndrăgit gen muzical.

Într-un amplu interviu acordat televiziunii, Nicolae Călinoiu, directorul Direcției Artelor și Instituțiilor de spectacole din Consiliul Culturii și Educației Socialiste, releva cîteva amănunte interesante asupra desfășurării acestui ciclu : „... concertele vor fi organizate de teatrele și secțiile de estradă profesioniste *din capitală și din județe* care vor prezenta atît în interpretarea soliștilor proprii cît și a altor soliști colaboratori din rîndul artiștilor liber profesioniști, fie al amatorilor, cele mai valoroase creații ale compozitorilor noștri în genurile muzică ușoară, de dans, rock, folk etc. Lucrările alese la fiecare spectacol pe baza opțiunilor publicului, a unui juriu de specialiști urmează a constitui programul unei gale de muzică ușoară organizată în finalul ciclului".

Generoasă idee, anticipînd poate o alta de imperioasă necesitate în peisajul genului : competiția la dimensiune națională a șlagărului românesc.

Ca întotdeauna promptă, receptivă la ideile menite a sluji muzica, Uniunea compozitorilor a oferit prin reprezentanții săi, partituri de valoare acestor manifestări. Nu mai puțin de 20 de compozitori-autori și-au înscris astfel numele în concertul *Savoy '79*, notabil pentru nivelul artistic al evoluțiilor muzicale, prin varietatea repertoriului prezentat, diversitatea stilistică și tematică. Am putut consemna astfel șlagărul cu priză instantanee la public. (*Maestre, muzica !* de Laurențiu Profeta, versuri Hary Negrin — interpretare George Enache și surorile Cupcea, *Zice lumea* de Marius Țeicu — grupul 5T, *La cinema* de Vasile Veselovschi — versuri Mihai Maximilian — grupul Trison), dar și piese de intensă vibrație emoțională — *Amintiri* de Dan Ardelean, versuri G. Teodorescu, interpretare Elena Constantinescu, sau *Dă-mi armele* de Gelu Solomonescu, versurile Mircea Blok, interpretare Sergiu Cioiu, această din urmă piesă fiind poate una dintre cele mai impresonante partituri oferită difuzării în ultima vreme.

Nu la mult timp după premiera *Savoy '79* „replica" teatrului Ion Vasilescu s-a concretizat în spectacolul *EU, TU ȘI DRAGOSTEA*, pregătit cu ambiție și profesionalitate de regizorul Radu Boroianu și dirijorul Gabriel Mărgărint. Spectacolul, dorit la rîndul său variat, antrenant, detașează alte partituri de excepție : *Pentru om* de George Grigoriu, interpret Ion Ulmeanu, *Orgoliu* de Dan Beizadea, solist Dorin Anastasiu, alături de multe melodii dăruite cu har, farmec, personalitate : *Un pahar de limonadă* de Marcel Dragomir, solistă Ana Petria, *Cînd dansez* de Dan Beizadea — interpretare Rodica Paliu, *Nu te iubesc* de Camelia Dăscălescu, *Mie-mi place dansul* de George Grigoriu, solistă Păuniță Ionescu.

Ambele spectacole au prezentat în final cîte un amplu moment muzical-coregrafic *Disco*, rod al neobositei fantezii creatoare a celui care și-a împletit numele cu tînăra istorie a șlagărului românesc : compozitorul George Grigoriu.

Prețioasa idee a inițierii ciclului de concerte spectacol de muzică ușoară românească se cuvine a fi susținută și confirmată în continuare prin realizări artistice de anvergură.

● Primitoare gazdă a artelor, cetatea Băniei a oferit în acest an o ideală ambianță desfășurării galelor finale ale celei de a 12-a ediții a Festivalului Artei studențești, la care peste 250 de tineri selectați din cei 25.000 de studenți participanți la faza de masă, au adus muzicii ușoare, folk și rock alese confirmări ; o ediție detașată de cele precedente prin calitatea notabilă a evoluțiilor muzicale, evidențiind interesante lucrări originale susținute aproape fără excepție de texte cu valoare literară, o ediție ce a confirmat o dată în plus seriozitatea, garanția evoluției tinerilor studenți, posibili virtuozi de mîine.

Numărul mare al premiilor acordate de juriu (președinte compozitorul George Grigoriu) a exprimat în proporție directă prezența la finala studențească a unui neașteptat conglomerat valoric, soliști vocali, instrumentiști, tineri creatori, realizînd după cum se sublinia și în foaia Festivalului editată de redacția revistei „Mesaj comunist", realizînd deci,

în explozii variate adecvate talentului lor creații imbold spre pace, dezarmare, spre muncă, spre noul în idei, spre viitorul omului.

În contextul programelor audiate, genurile predominante au fost rock-ul și folk-ul, muzica ușoară constituind prin participare dar și calitatea participării punctul discutabil al Festivalului. Excepția de rigoare, grupul *Collegium* din Iași relevînd muzicalitate, rafinament interpretativ, o bună cunoaștere a tehnicii vocale. Microrecitalul prezentat cuprinzînd melodii de Sabin Păutza ne-a oferit momente de emoție artistică.

Prezența în concerte a nu mai puțin de 10 formații vocal instrumentale, grupuri rock, oferă un reper important desigur ; de reținut însă în primul rînd a fost caracterul extrem de diversificat al repertoriilor acoperind o extinsă gamă a atît de variatei palete expresive a muzicii rock. Am ascultat astfel muzică folk-rock, gen de fuziune reprezentat de formația *Geneze* din Ploiești, pop-ul foarte curat al grupului *Academic* din Brașov, nuanțele jazz-rock ale formației *Test* din Timișoara, grupul *Redivivus* din Craiova înscris pe coordonate *hard*, în fine o puternică echipă de muzică progresivă în care au strălucit *Academica* — București — formație a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", *Modal Q* din Cluj-Napoca, *Basorelief* — București.

Formațiile amintite au surprins prin certe date de profesionalism, prin maturitate a gîndirii componistice nu ușor de realizat mai ales în sfera muzicii progresive. Și pentru că acesta nu este decît un început de drum cu atît mai plină de promisiune ne apare perspectiva evoluției acestor grupuri, a genului însuși.

O selecție riguroasă pentru care nu putem avea decît cuvinte de laudă, a adus pe scena Festivalului un număr mai restrîns de folkiști, o spunem comparativ cu edițiile precedente. Dar, ceea ce s-a pierdut numeric a fost compensat prin calitate, căci în acest domeniu al muzicii ce poate găzdui atît de ușor kitsch-ul sonor, impostura, nu o dată și-au găsit loc nejustificate apariții pretins artistice.

Am ascultat mai puțin folk decît altă dată, dar mai multă muzică, piese mai cizelate, mai aproape de ceea ce o lucrare muzicală trebuie să exprime. Și în acest sens cei laureați între care Mihaela Fota — Craiova, Monica Chifor — Brașov, Tiberiu Alexa — Cluj-Napoca, Mihai Pokorski — București ni s-au relevat drept notabile apariții surprinzînd în special prin ceea ce lipsea folk-ului pînă nu demult : statutul unui compartiment artistic, meșteșugul creației.

Dincolo de entuziasm, tinerețe, ambiția de a-și înscrie numele în Festivalul național „Cîntarea României", manifestarea studențească desfășurată la Craiova s-a autodefinit prin ceea ce pe scurt numim ca notabil nivel artistic, într-o autentică sărbătoare muzicală.

Ion CHIOREANU

Fanfarele de amatori

Printre formațiile artistice din țara noastră care au un rol important în acțiunea complexă de educație a maselor, sînt și fanfarele de amatori. Oamenii muncii au îndrăgit aceste formații muzicale pentru că pot interpreta, în aer liber sau în sălile de concert, un repertoriu bogat și variat de muzică românească și lucrări valoroase din patrimoniul muzicii universale. Muncitorul, care în timpul său liber ascultă în parc sau în sălile de concert un program de cîntece executate de fanfara formată din colegi de-ai lui de muncă, se va simți mai relaxat, odihnit sufletește, entuziasmat și dornic de viață și de muncă. A doua zi va lucra cu mai multă însuflețire iar randamentul va fi mai mare.

În cadrul amplului program al Festivalului național „Cîntarea României" ediția a II-a, s-au prezentat, la faza interjudețeană, un număr de peste 40 de fanfare de pe tot cuprinsul țării, unele mai bune, altele mai puțin bune.

Din analiza situației fanfarelor a reieșit faptul, nu prea îmbucurător, că partea de sud a țării, respectiv Oltenia, Muntenia și Dobrogea, dispune de un număr foarte mic de fanfare de amatori. Cele mai multe și mai bune fanfare se află în Banat și Transilvania. Aici sînt fanfare cu o vechime de peste 80 de ani.

Dirijorii fanfarelor de amatori, cu precădere dirijori talentați și pasionați de muzica de fanfară, s-au străduit să prezinte la concurs fanfare bine organizate, echilibrate fonic pe compartimente instrumentale, bine instruite, într-o ținută disciplinată și cu un repertoriu de actualitate. Cînd spun acest lucru mă refer la fanfara I.I.M.R. „16 Februarie" Cluj-Napoca, fanfara Casei de cultură a Tineretului — Timișoara, fanfara minerilor de pe Valea Jiului, fanfara Casei de cultură „Schiller" — București, fanfara Casei de cultură — Reșița, fanfara întreprinderii de prelucrare și industrializare a legumelor și fructelor Tecuci, jud. Galați, fanfara exploatării miniere Deva, jud. Hunedoara, fanfara Căminului Cultural Giarmata, jud. Timiș, fanfara Casei de cultură Oradea, fanfarele reunite ale așezămintelor culturale Cristian, jud. Brașov, fanfara Întreprinderii Textile Sf. Gheorghe, fanfara Casei de cultură Cisnădie, jud. Sibiu, fanfara I.M.M.N. Baia Mare, fanfara Casei de cultură — Bistrița, fan-

fara Căminului cultural Petreşti — Alba, fanfara Clubului muncitoresc Cugir-Alba, fanfara Fabricii de hîrtie — Letea, jud. Bacău, fanfara Căminului cultural Ivăneşti, jud. Vaslui, fanfara Universal Club — Bucureşti, sect. 3, fanfara Casei de cultură — Bucureşti, sector 8, fanfara I.T.B. — Bucureşti.

Ca unul care am făcut parte din juriul pentru faza interjudeţeană şi fiind preocupat îndeaproape de fanfarele de amatori, am constatat că 1/3 din judeţele ţării nu au trimis fanfare la concurs, de unde reiese că au fanfare foarte slabe sau nu au nici o fanfară, deci o lipsă de interes pentru promovarea acestui mijloc puternic educativ pentru masele de oameni ai muncii.

Sînt evidente trei mari probleme legate de existenţa şi funcţionarea fanfarelor de amatori din ţara noastră :

— problema dirijorilor, a tineretului şi a repertoriului. În urma desfiinţării funcţiei de dirijor, fanfarele sînt conduse de pensionari, foşti instrumentişti dar fără o pregătire de specialitate asupra organizării, instruirii şi conducerii fanfarelor.

Lipseşte tineretul într-un procent ridicat la marea majoritate a fanfarelor. La o fanfară muncitorească, din 18 muzicanţi, 16 erau pensionari, care se mai adunau din cînd în cînd pentru repetiţii, să-şi mai aducă aminte de cîntecele din tinereţe. Dacă nu se vor lua măsuri şi nu va exista în viitor o *preocupare permanentă* a împrospătării fanfarelor cu tineret, multe fanfare muncitoreşti vor dispare de la sine.

Repertoriul, la marea majoritate a fanfarelor este vechi (peste 60 ani). Dirijorii nu folosesc decît în mică măsură colecţiile de cîntece pentru fanfară trimise de U.G.S.R. se mulţumesc cu piese fără nici o forţă emotivă şi ţin neapărat ca fanfarele să cînte numai „compoziţii şi aranjamente proprii". Acest obicei s-a generalizat. Însă foarte multe asemenea compoziţii nu sînt reuşite. Potpuriurile aşa-zise naţionale, cu durata de 20—25', numai naţionale nu sînt pentru că lîngă o horă apare o polcă iar lîngă o sîrbă apare un vals sau o arie dintr-o operă de Verdi. Aranjamentul este melodie-bas-tobe. Armonia apare numai întîmplător, pe nişte sonorităţi în afara tonalităţilor, iar ca nuanţe, tot timpul se cîntă *forte* şi *fortissimo*.

Aceste probleme pot fi rezolvate după un studiu la concret (ţinînd seama de specificul fiecărui judeţ) făcut de organele locale de partid, sindicale şi culturale, cu sprijinul Consiliului Central al Sindicatelor din R. S. România şi al Uniunii Compozitorilor.

VIAŢA MUZICALĂ

Concertele simfonice ale Filarmonicii „George Enescu"

MIHAI BREDICEANU — TIBOR VARGA

Începînd concertul său cu reluarea piesei *Armonii 75* de Tiberiu Olah, Mihai Brediceanu a demonstrat o dată în plus utilitatea reprogramării unor lucrări româneşti valoroase. În această categorie se cuvine a fi inclusă şi compoziţia lui Tiberiu Olah, datorită ingeniozităţii cu care autorul suprapune diverse straturi melodice de sorginte folclorică, în înfăţişări mereu reînnoite, folosind variate combinaţii timbrale, dominate de o bogată percuţie. Piesa urmează o curbă dinamică ascendentă, sunetele părînd să izvorască din neant spre repetate culminaţii. Apoi, drumul este parcurs în sens invers, sugerînd întoarcerea spre introspecţie, spre calmul interior, în contrast cu trepidaţiile vieţii cotidiene moderne.

Viu colorată, pe rînd visătoare sau pătrunsă de tensiune dramatică, interpretarea poemului simfonic *Şeherazada* de Rimski-Korsakov a vădit preocuparea lui Mihai Brediceanu de a valorifica cu precizie efectele urmărite de compozitor, atunci cînd a creat acest „studiu pentru orchestră", model clasic de artă a instrumentaţiei. Indicaţiile dirijorului au fost potenţate prin intervenţiile solistice remarcabile ale violonistului Varujan Cozighian, dar şi ale altor membri ai Filarmonicii, ca Tiberiu Ungureanu, Mihai Tănăsilă, Mihai Elena, Valeriu Bărbuceanu etc.

Lucrarea concertantă a serii ne-a prilejuit primul contact direct cu violonistul elveţian Tibor Varga, pedagog de renume, iniţiator al Festivalului şi Concursului care-i poartă numele şi care se desfăşoară anual în pitorescul oraş alpin elveţian Sion, de pe valea Ronului, acolo unde o seamă de tineri violonişti români au cucerit, în anii din urmă, laurii primei consacrări internaţionale. În *Concertul pentru vioară şi orchestră în Re major* de Brahms, Tibor Varga a cucerit prin sunetul său pur, penetrant, prin modul firesc de înlănţuire a frazelor, prin măiestria cu care îmbină vigoarea şi delicateţea, generozitatea elanurilor şi discreţia sentimentelor. Este un violonist complet, ajutat şi de un instrument excepţional, o vioară originală a celebrului lutier cremonez Giuseppe Guarneri „del Gesù", datată 1733. După capodopera concertantă brahmsiană, Tibor Varga a oferit ca „bis" o altă lucrare monumentală, *Ciaccona* din *Partita nr. 2 pentru vioară solo* de Bach, căreia i-a reliefat

în chip exemplar bogăția invenției, profunzimea expresiei și mai ales supraetajarea vocilor contrapunctice.

CRISTIAN BRÂNCUȘI

Prezent pe podiumul Ateneului în cadrul ciclului „Tineri dirijori la pupitrul Filarmonicii", Cristian Brâncuși a evoluat în fața publicului bucureștean la scurt timp după apariția sa, într-un ciclu similar, la Radioteleviziune. Urmărindu-l în cele două concerte, am avut posibilitatea să observăm că opțiunile sale repertoriale actuale tind deopotrivă spre valorificarea unor pagini inedite din creația contemporană românească și aprofundarea unor opusuri consacrate ale simfonismului clasic și romantic. Ne-a dovedit-o incluzînd în programul său de la Radio prima audiție a lucrării lui Octavian Nemescu, *Patru dimensiuni în timp*, căreia i-a scos în evidență desfășurarea dramatică, tensionată și i-a pus în valoare cu claritate liniile de forță, opozițiile dinamice. Această însușire a lui Cristian Brâncuși, de atent analist al partiturilor interpretate, a apărut și cu prilejul parcurgerii, la Radio a *Simfoniei nr. 3 în Mi bemol major („Eroica")* de Beethoven, căreia i-a impregnat o solemnitate majestuoasă, un sentiment de măreție, de demnitate, paralel cu urmărirea atentă a gradării nuanțelor, cu crearea unei atmosfere sugestive de reculegere în *Marșul funebru*, de avînt eroic în *Scherzo*.

În concertul Filarmonicii, *Simfonia nr. 4 în do minor („Tragica")* de Schubert a vădit, sub bagheta lui Cristian Brâncuși, influența eroismului beethovenian, dar și începutul mutației către universul atît de specific al compozitorului în vîrstă de 19 ani, care avea să-și găsească drumul definitoriu doar cu cîteva luni mai tîrziu, în cursul aceluiași an 1816, odată cu compunerea *Simfoniei nr. 5 în Si bemol major*. Pornind de aci, Cristian Brâncuși a știut să dozeze în așa fel discursul muzical, încît tragicul nu a devenit niciodată greoi sau sentențios, ci s-a menținut în limitele unui presentiment, care înfioară pe alocuri suprafețele, în aparență calme, din *Adagio molto* introductiv și din *Andante*. Frazarea a fost precisă, cu sublinierea liniilor cantabile, iar timbrurile orchestrale au apărut puse în evidență cu claritate.

Principala reușită a serii a reprezentat-o uvertura operei *Wilhelm Tell* de Rossini, o adevărată piatră de încercare pentru măiestria dirijorilor și a orchestrelor. Verva rossiniană își găsește aici un teren pilduitor de afirmare în contrastele izbitoare dintre părțile lirice și secvențele de mare amploare sonoră — furtuna, apoi marșul final —, introduse prin crescendi fulminante. Această muzică, pe parcursul căreia sînt folosite felurite efecte specifice (pasaje cromatice ascendente și descendente, intervenții scurte, fulgerătoare, ale alămurilor, o ritmică irezistibilă), impune o execuție de o precizie infailibilă, pe care Cristian Brâncuși și instrumentiștii Filarmonicii au obținut-o, spre cinstea lor, dînd nemuritoarei pagini rossiniene strălucirea și exuberanța care o definesc.

La pupitru, Cristian Brâncuși folosește o gestică precisă, nu urmărește efecte exterioare, ci pornește de la o viziune limpede, echilibrată, precis ordonată, a textului muzical, pe care o transmite cu eficiență. Este un șef de orchestră care se impune prin seriozitate și prin atenția constantă acordată acurateței execuției și coeziunii ansamblului instrumental. Stăpîn pe partitură, constructor lucid al edificiului simfonic, el se afirmă de pe acum, în ciuda tinereții sale, ca un muzician format, a cărui pregătire profesională intensă, în țară și în străinătate, își arată roadele așteptate.

MIRCEA CRISTESCU — INA MACARIE

Cel mai realizat moment al concertului dirijat de Mircea Cristescu a fost fără îndoială prima audiție bucureșteană a lucrării *Cîntec lung* de Cornel Țăranu, scrisă în 1974, la sugestia lui Aurelian Octav Popa, care-i propunea autorului să realizeze o piesă pentru clarinet solo și 12 instrumente de coarde. Ne aflăm aici în fața unei creații atestînd continua efervescență care caracterizează activitatea componistică a lui Cornel Țăranu, neîncetata căutare inovatoare, cu rezultate dintre cele mai faste, după cum o demonstrează și acest *Cîntec lung*, poate una din reușitele majore ale carierei sale creatoare. Pornind de la una din formele cele mai tipice ale melosului popular românesc, compozitorul și-a propus să-i dea o înfățișare originală, subordonată ideii circulației permanente a sunetului între instrumentele formației, cu preponderența acordată clarinetului solist. Totul se desfășoară în condițiile unei orchestrații spirituale, cu „țiituri" specifice, cu sunete aflate la limita transformării lor în zgomote, cu sugestive imitații de țambal realizate la pianul adăugat instrumentelor de coarde, propuse de solistul dedicatar. Succesul de public s-a datorat în chip evident și lui Aurelian Octav Popa, care a dat încă o dată măsura excepționalei sale înzestrări artistice: a evoluat cu o dezinvoltură unică pe toată întinderea instrumentului, realizînd sonorități de o diversitate uimitoare, de la fortissime în registrul acut pînă la cele mai rafinate fraze lirice și la acel delicat „smorzando" final, care lasă impresia unei concluzii „deschise".

Că o realizare pozitivă a concertului poate fi apreciată și execuția poemului simfonic *Tasso* de Liszt, bine construită de la cantilena venețiană tragică a începutului pînă la finalul triumfal, amintind de momentul similar din *Preludiile*, cu care este de altfel contemporan. Mai puține motive de satisfacție ne-a oferit însă interpretarea *Simfoniei nr. 36 în Do major, KV 425 („Linz")* de Mozart, lipsită de relief, de sensul plastic al expresiei muzicale, de finețea și căldura frazării, de grație și tandrețe, virtuți esențiale ale simfonismului mozartian.

Solistă în *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră în mi minor* de Chopin a fost tînăra Ina Macarie. Ne amintim de debutul ei promițător, în 1974, cînd a apărut la Radioteleviziune interpretînd *Concertul în la minor* de Schumann cu delicatețe și o simplitate cuceritoare, apoi de calitatea limpede a sunetului, de seninătatea frazării în *Concertul nr. 22 în Mi bemol major* de Mozart, prezentat cu doi ani mai tîrziu. De această dată, Ina Macarie nu ne-a părut încă familiarizată cu stilul lui Chopin, care cere prospețime expresivă, alură improvizatorică;

nici rubato-ul chopinian atît de caracteristic n-a avut firescul necesar, în timp ce sunetul pianistic a fost lipsit de substanță.

LUDOVIC BACI — COLETTE HERZOG

Prima apariție a lui Ludovic Baci la pupitrul Filarmonicii „George Enescu" — după laborioasa sa activitate de concerte cu formațiile simfonice și corale ale Radioteleviziunii, cu orchestra de cameră „Musica rediviva", al cărei neobosit animator este — a însemnat un real succes. Propagator activ al noilor creații simfonice românești, Ludovic Baci a asigurat și în acest concert condiții optime de prezentare unei lucrări în primă audiție : *Iluminații* de Octavian Nemescu, piesă făcînd parte din ciclul *Patru dimensiuni în timp*, a cărui realizare s-a întins pe perioada 1964—1970. Afirmat în anii din urmă în special în domeniul muzicii de cameră și de bandă, Octavian Nemescu se înfățișează cu această piesă — scrisă în 1967, la începutul carierei sale componistice — ca un simfonist avizat, capabil să conducă discursul instrumental printre meandrele evenimentelor muzicale, ca un constructor abil al tensiunilor sonore, acumulate cu o temeinică știință a gradațiilor, dar și ca un colorist apt să combine cele mai variate timbruri instrumentale și vocale (căci pe parcursul piesei intervine și un grup vocal cu funcție instrumentală). Succesul spontan al *Iluminațiilor* a confirmat că — dincolo de intențiile autorului, de a investiga mulțimea armonicelor de rezonanță a unui sunet-pedală, cu subdiviziunile posibile ale acordului fundamental, intenții sesizabile mai mult de către un public de specialiști — Octavian Nemescu știe să construiască un edificiu simfonic solid, folosind un limbaj original și atractiv.

În *Simfonia nr. 1 în Re major* de Gustav Mahler, lucrare tipică pentru simfonismul mahlerian, în care viziunile lirice se învecinează cu accente de parodie, imaginile poetice ale peisajului naturii cu melodii valsante de „ländler" sau cu dezlănțuiri violente pe ritmuri de marș, Ludovic Baci a știut să impună o concepție unitară de ansamblu, articulînd episoadele aparent disparate, folosind mijloace expresive adecvate pentru a se face înțeles deopotrivă de orchestră și de public.

Între cele două puncte extreme ale programului, soprana franceză Colette Herzog a apărut ca solistă în ciclul ultimelor *Patru lieduri cu orchestră* de Richard Strauss, lucrare care ridică dificile probleme de interpretare, deoarece melodia vocală nu se conturează cu precizie, ci se îmbină într-un flux intermitent cu vocile orchestrei, apărînd din cînd în cînd la suprafață, pentru a ceda apoi locul unui solo de corn, de vioară sau unor triluri ale lemnelor. Cîntăreață cu importante realizări pe scenele de operă pariziene și în marile festivaluri europene, Colette Herzog a știut să-și subordoneze intervențiile acestui joc de ondulări sonore, a frazat cu muzicalitate, retrăgîndu-se pe alocuri cu discreție, potrivit cerințelor partiturii, în umbra orchestrei.

Edgar ELIAN

Cvartetul de coarde din Zagreb

Zilele culturii popoarelor și naționalităților din Iugoslavia în România, ne ofereau prilejul de a lua contact cu o serie de colective artistice de prim rang. Cei care asistam, în sălile de concert ale Capitalei, la înalte performanțe artistice, remarcam profesionalismul riguros al interpretării și calitatea unei școli componistice cu o tradiție de autentică factură europeană : căci o lucrare ca *Sonata a XIII-a pentru coarde și alămuri* de Janes Erstnik Dolar, scrisă la mijlocul secolului al XVII-lea, prezentată de Filarmonica slovenă din Ljubljana mărturisea preocupări creatoare similare celor pe care un Händel, de pildă, ni le expune în opusurile sale. Ivan Mane Jarnovici (1746—1806) ne-a făcut la rîndul său cunoscute modalități de expresie cu trimiteri la părinții clasicismului vienez : în *Cvartetul său în la major* descopeream o întreagă lume sonoră, familiară din audierea lui Haydn sau Mozart. Dar Jarnovici ne oferea totodată prilejul de a face cunoștință cu o reputată formație — Cvartetul de coarde din Zagreb.

Continuator al bogatei tradiții a muzicii de cameră iugoslave, ansamblul, ce ființează sub acest nume încă din 1919, se numără printre cele mai reprezentative grupuri ale genului din R. S. F. Iugoslavia. Membrii actuali ai săi, Djordje Trkulja — vioara I, Marija Cobenzl — vioara II, Ante Zivkovici — violă și Josip Stojanovici — violoncel sînt posesori ai unui impresionant palmares, iar succesele repurtate pe cele cinci continente sînt o constantă menținută an de an.

Vorbind de *Cvartetul în la major* de Jarnovici, prima lucrare audiată din programul lor prezentat la Sala Mică a Palatului, semnalam văditele înrudiri cu marii vienezi Haydn și Mozart. Sub aspect interpretativ apreciam aici știința cu care într-un stil concertant adecvat, vioara întîi și-a manifestat plenar individualitatea și calitățile, lăsînd celorlalte instrumente rolul unui acompaniament condus cu rafinament și discreție. Melodia, nesupusă vreunei constrîngeri, se desfășura în voie, nesilită să apară nici un moment în poziție de subordonare în cadrul ansamblului.

Altfel ne-au apărut cei patru interpreți în următoarele două lucrări, în *Cvartetul nr. 2* de Ivan Brkanovici (n. 1906) sau în *Cvartetul nr. 5* de Milo Cipra (n. 1909). Creatori ai secolului XX, adepți ai unor alte forme de prospectare a materialului sonor, cei doi compozitori au invitat întregul ansamblu la o participare egală. Am remarcat cu această ocazie perfecta omogenitate, realizată grație unei tehnici individuale și de ansamblu remarcabile, o paletă sonoră — și implicit cromatică — largă, provenind dintr-o cultură și un bun gust permanent puse în valoare. Cei patru muzicieni au manifestat angajare, o participare robustă, frustă uneori, plină de originalitate tocmai prin aceasta, de o spontană încleștare.

Ei au ocolit în mod vădit atenuarea planurilor și acest lucru nu l-am constatat doar în cele două cvartete ale lui Brkanovici și Cipra, ci și în *Cvartetul de coarde în fa major op. 96* de Antonin Dvorak ca și în bisul acordat, la cererea entuziastă a publicului, *Allegro moderato alla polka* de Smetana. Dar robustețea expresiei, chiar predilecția pentru sonorități de multe ori aspre provine dintr-o perfectă cunoaștere stilistică, dintr-o intuire a unei atmosfere muzicale născute într-un cadru spiritual recreat cu măiestrie și autenticitate. Desigur, nu întîmplător, ci tocmai datorită capacității lor de pătrundere în universul stilistic cerut, ei se pot mîndri cu interpretarea unor cicluri de concerte dedicate cvartetelor de Beethoven la Festivalul de la Salzburg. Recitalul oferit de ansamblul din Zagreb s-a constituit ca un eveniment al actualei stagiuni camerale bucureștene.

Vladimir POPESCU-DEVESELU

Filarmonica slovenă

O instituție muzicală de veche tradiție — au urmărit să demonstreze oaspeții sloveni, în cadrul amplelor manifestări prilejuite de „Zilele culturii din R. S. F. Iugoslavia" — este datoare să-și onoreze cartea de vizită cu dovezile de profesionalism, stil și personalitate adunate, de-a lungul tuturor generațiilor de interpreți care au slujit-o, într-o experiență artistică bogată și viguroasă, transmisă cu întreaga ei forță perenă acelora ce o reprezintă astăzi. Întemeiată în 1701 (fiind pe atunci una dintre primele instituții simfonice din Europa), Filarmonica din Ljubljana a concertat două veacuri mai tîrziu sub baghetele lui Vaclav Talich, Gustav Mahler și Fritz Reiner, iar colaborarea cu acești maeștri ai artei dirijorale și-a pus, cum era și firesc, amprenta asupra modului de a cînta al orchestrei, determinînd o disciplină de ansamblu de calitate superioară, o scrupulozitate deosebită în execuția textelor clasice și chiar o manieră personală de exteriorizare, de comunicare a plăcerii reale, sincere, totale de a face muzică. Sînt, desigur, trăsături pe care le-a cultivat cu inteligență, perseverență, sensibilitate și actualul dirijor al orchestrei, în cei șapte ani de cînd se află la pupitrul ei. Plin de energie, cu o mare capacitate de concentrare și de transmitere (în ciuda unei plastici gestuale cam limitate în desen și excesive în ampioare), Anton Kolar posedă rigoarea constructivă necesară în conducerea discursului muzical pe un traseu elaborat în urma unei temeinice adînciri a partiturii, respectul pentru autenticitatea stilistică și știința de a însufleți execuția — calități emanînd firesc din structura temperamentului său artistic, dar în egală măsură dezvoltate prin studiile făcute la Weimar și Hamburg, prin practica dirijorală la Opera din Düsseldorf sau la Festivalul de la Salzburg. După cum, în interpretarea tînărului dirijor (Anton Kolar este născut în 1942) se pot decela virtuțile conceptuale marcate de studiile de compoziție cu care artistul și-a început cariera, la Academia de muzică din Ljubljana.

Un program clasic prin excelență, unitar în limitele a două veacuri (XVII—XIX) în care muzica a evoluat mai puțin vertiginos decît în secolul nostru, a pus în valoare toate aceste caracteristici ale orchestrei și ale dirijorului. În plus, piesele alese au dezvăluit și alte merite ale artiștilor iugoslavi : *Sonata a XIII-a* de Janes Ernstnik Dolar (interesant precursor al lui Telemann și Händel) — perfecțiunea și strălucirea rară a alămurilor, *Concertul în Re major* de Haydn — frumusețea sunetului de care beneficiază solistul, violoncelistul Miloš Mlejnik (neumbrită nici măcar de impreciziile intonaționale destul de frecvente), iar *Simfonia a IV-a* de Brahms — ingeniozitatea dirijorului în a realiza spectaculosul versiunii sale nu prin supralicitarea exploziilor sonore ci dimpotrivă, prin crearea unor momente de infinită transparență, grație, poezie și delicatețe.

Luminița VARTOLOMEI

Concertul Orchestrei simfonice de Stat a R.P.D. Coreeană

Baia Mare, Satu Mare, Tîrgu Mureș... București. Cel de-al 8-lea concert al Orchestrei simfonice de stat a R. P. D. Coreeană a fost susținut la clubul cel nou al Întreprinderii de confecții și tricotaje București. O sală arhiplină care a aplaudat pe cei 120 de instrumentiști — absolvenți de conservatoare, școli de muzică din țara prietenă. Pentru că această orchestră este considerată una dintre cele mai importante instituții muzicale din R. P. D. Coreeană, una dintre cele mai active instituții artistice. Concerte, turnee, preocupare pentru alcătuirea unui repertoriu variat, de la piese tradiționale la cele scrise de către compozitorii coreeni. S-au ascultat astfel cu interes, poemul *Casa mea dragă din satul natal*, dirijor Ri Zin Su, melodios, orchestrat amplu, cu armonii de rezonanță. Simfonia *Marea de sînge*, dirijor Kim Biăng Hoa, o pagină lirică de un profund patriotism, povestind despre lupta poporului coreean pentru cauza revoluției, despre spiritul de sacrificiu, despre victorie.

Cu îndelungi și călduroase apauze a fost răsplătit violonistul Kim Săng Ho — laureat al Concursului

internațional al tinerilor muzicieni de la Belgrad (1977) care a interpretat *Balada* de Ciprian Porumbescu. De asemenea, soprana Vang Săn Hoa, duetul Kim Măng Dîk — Cia Iăng E — soliste cunoscute pentru măiestria interpretării cîntecului de inspirație populară națională, nu numai în țara lor dar și în Suedia, Finlanda, Italia, Singapore...

Excelent au fost primite de către public piesele din repertoriul tradițional, lucrarea modernă *Recolta bogată pe cîmpul Ciăngsanri* — optimistă, colorată viu de instrumentele populare „senap", „kengari", pentru ca „surpriza" să o constituie buchetul de melodii românești, cîntece vocale *(Trandafir de la Moldova)*, prelucrări instrumentale *(Cîntec din Muntenia)*.

Un concert de succes, un concert închinat de către cei 120 de instrumentiști — orchestra reprezentativă a țării prietene — sutelor de muncitori de la întreprinderea bucureșteană de confecții. Un concert-simbol, de fapt finalul unui turneu de succes.

Smaranda OȚEANU

Concert perpetuu la Radiotelevizlune

După cîțiva ani de existență, concertul perpetuu, inițiativă a dirijorului Iosif Conta, concert de amplă desfășurare menit să sublinieze momente caracteristice ale unei anumite etape muzicale, se dovedește o formulă concertistică eficientă, atractivă, de ecou.

În viziunea lui Iosif Conta, concertul perpetuu presupune cumularea unor largi forțe interpretative dar și alăturarea (în vederea unei exhaustive cuprinderi a temei propuse), și a unor teritorii stilistice ce cu greu pot fi comasate în manifestările obișnuite din agenda curentă a unei stagiuni.

În prima decadă a lunii iunie, bagheta lui Iosif Conta și cuvîntul lui Doru Popovici ne-au invitat la un concert perpetuu dedicat *muzicii vieneze*.

De la cîteva lieduri schubertiene la valsul Dunărea albastră, periplul concertistic condus de Iosif Conta ne-a purtat prin secole de muzică făurită în orașul care a rostit un cuvînt hotărîtor în istoria artei sonore.

Momentele deosebite ale acestui *perpetuu* au fost reprezentate de două capodopere vocal-simfonice ale gîndirii clasice — *Recviemul* lui Mozart și *Creațiunea* lui Joseph Haydn (Soliști — Emilia Petrescu, Martha Kessler, Carol Herca, Gheorghe Crăsnaru), *Concertul pentru vioară* de Brahms, în viziunea Lolei Bobescu (încărcînd partitura cu o căldură de indiscutabilă sorginte enesciană, cu un patetism și o putere de ardere romantică ce o mai întîlnești cu greu în versiunile reprezentanților ultimei constelații violonistice), cîteva lieduri de Schubert (în inspirata orchestrație a lui Doru Popovici cîntate de corul Madrigal, dirijat de Marin Constantin) și cîteva pagini *(Polca pizzicato*, fragmente din *Liliacul)* din creația lui Johann Strauss.

O sală plină cu tineri dornici să asculte comorile muzicii, sute de mii de auditori și telespectatori au trăit ore în șir bucuria întîlnirii marii arte.

Perpetuumul dedicat muzicii vieneze a autentificat valorile unei formule concertistice ce aduce culori deosebite în agenda stagiunilor noastre muzicale.

Dirijorul Radu Zvorișteanu

Vechea pasiune a lui Radu Zvorișteanu pentru baghetă, pentru pupitrul dirijoral dă roade tot mai bogate. Violonist de ținută, muzician unanim apreciat pentru multilateralitate și eficiență, Radu Zvorișteanu aduce în dirijat calitățile dintr-o aleasă dăruire dar și tezaurul de experiență orchestrală.

Fiecare apariție a sa poartă amprenta reflecției îndelungate asupra partiturilor, fiecare amănunt are suport în concepția asupra lucrării, fiecare moment este pregătit prin repetiții îndelungi, temeinice.

Dornic de a sintetiza într-un program de respirație actualele sale preocupări în plan dirijoral, rîvnind în același timp un concert de substanță și atractivitate, Radu Zvorișteanu a unit în concertul pe care l-a condus la pupitrul orchestrei Radioteleviziunii *Simfonia a V-a*, op. 47, de Șostakovici, *Dublul concert* de Brahms (soliști Petre Csaba și Andrei Csaba) și *Elegia pentru orchestră de coarde* de Zeno Vancea, lucrare dedicată amintirii lui Tudor Dumitrescu.

Radu Zvorișteanu a dat măsura aptitudinilor sale dirijorale în copleșitoarea simfonie șostakoviciană... Tensiunile primei mișcări, spiritualitatea, strălucirea scherzo-ului, emoționanta meditație a largo-ului, dezlănțuirile finalului au răsunat în deplinătatea valențelor lor artistice.

Simfonia lui Șostakovici a avut densitate, suflu, putere de seducție ; ea a convins deplin orchestra și publicul că Radu Zvorișteanu este o baghetă necesară și care știe să aducă în contextul unei stagiuni o culoare deosebită.

Remarcabil momentul solistic înainte de toate prin curajul cu care frații Csaba au atacat marile dificultăți ale Dublului de Brahms. A fost prima lor versiune în sala de concert. Multe momente au fost „crude", puțin stăpînite, nefinisate, dar cîntul lor comun a fost guvernat de o dăruire, de o putere de înțelegere și comunicare care atestă dreptul celor doi tineri de a privi această capodoperă ca pe o cucerire în drumul carierei lor concertistice.

Iosif SAVA

Concert cameral de prime audiții de muzică românească

Continuîndu-și colaborarea, Filarmonica „George Enescu" și Uniunea compozitorilor au inițiat în ciclul „Prime audiții de muzică românească" cel de al 3-lea concert cameral sub genericul „Cîntarea României". Concert ce a cuprins muzica unora dintre compozitori din seria anilor de absolvență 1970—1972.

O fericită selecție de lucrări ce au asigurat succesul unui concert deosebit ca ținută artistică, densitate de talent și diversitate a opțiunilor creatoare.

Nu întîmplător compozitorii generației respective sînt în momentul de față prezențe bine cunoscute în viața noastră artistică : poate fi și un dar al întîmplării ce încarcă unele momente cu har în mod compact. Dar, să nu anticipăm...

Concertul a debutat cu *Cvartetul de coarde* de Valentin Petculescu, lucrare executată de cvartetul *Melos* (Teodor Branișteanu — vioara I, Ivan Iacobovici — vioara II-a, Mihai Sofonea — violă, Mariana Kauntz — violoncel). De filiație enesciană, lirică prin excelență, muzica lui Valentin Petculescu ne apare încărcată de o autentică emoție căreia interpretarea i-a conferit virtuți artistice majore. Un compozitor ce evoluează în afara efectului facil pe o linie personală sigură pe care i-o remarcam încă din lucrările de școală.

Cvartetul de tromboni format din *Alexandru Graur, Wilhelm Binder, Helmuth Pop* și *Valentin Dogaru* ne-a prezentat în continuarea concertului lucrarea *Lianei Alexandra Șaptefrați, Consonanțe I* (parte a unui ciclu care face apel la diferite formații camerale sau instrumente solo). Muzica reprezintă evident o reacție — tipică anumitor orientări muzicale mai recente — față de un anume exces de cromatism caracteristic muzicii seriale și post-seriale anterioare, și ne propune în sintaxe variate un joc de armonii consonante (texturi, acorduri, polifonii)... Este o recucerire — cu marcate accente personale — de zone uitate (sau refulate) de sensibilitate pierdută în divagațiile abstracte — *reci* — ale peisajului sonor post-serial, ultracromatizat, o aspirație spre *căldură*, reumanizare (fie chiar cu prețul reactualizării parțial reformulate creator a unor convenții mai mult sau mai puțin clasate). Lucrarea se înscrie într-o direcție ce ni se pare promițătoare în evoluția compozitoarei, care dispune de o vitalitate creatoare neobișnuită, de recunoașteri și distincții naționale și internaționale de prim rang. Un *deosebit* cuvînt de laudă interpreților...

„Trio Laurian" de *Constantin Simionescu* într-o *magistrală interpretare* (Irina Staicu — pian, Dorel Pascu-Rădulescu — vioară, Vasile Țugui — violoncel) este fără îndoială o lucrare de *deplină* maturitate a unui compozitor de aleasă formație, deținător al unei tehnici impecabile de selecție și ordonare a unui material de cea mai pură inspirație. Se degajă din muzica lucrării un anume *farmec* sonor caracteristic talentului real, luminînd ideea și meșteșugul...

Ceea ce în *idee* ne apare cu adevărat plastic este fără îndoială acea lume a *spațiilor doinite* (în timp și eternitate) pe care ne-o propune din ce în ce mai frecvent în ultima vreme muzica lui *Iancu Dumitrescu*. Un titlu *foarte* latinesc *(Movemur et sumus)* și o formație *impecabilă* — cvartetul *Philarmonia* compus din George Nicolescu — vioară, Gheorghe Jalobeanu — violă, Dimitrie Râpeanu — violoncel, Ștefan Thomasz — contrabas —, conturînd o lume *imaginară* a armoniilor și ponticelilor (cu „tulnice") și a efectelor speciale de arcuș pe tot felul de surse metalice și lemnoase ale spațiului (instrumental și ambiant), într-un pastoral ancestral, cosmicizat *staticism* al „timpului suspendat"... O fascinantă poetică, non evolutivă a meditației și (cine știe ?) a regăsirii (împăcare) de sine pe un du-te vino fluid de sunet și culoare proiectat la infinit...

Ulpiu Vlad este fără îndoială unul dintre reprezentanții de frunte ai generației sale nu o dată recunoscut, confirmat și reconfirmat în viața noastră muzicală și în străinătate. Lucrarea sa *Mozaic* — prezentată de această dată în versiune cvartet cu pian (formația „Musica Nova" în versiunea Mircea Opreanu — vioară, Florin Szigeti — violă, Vasile Țugui — violoncel, Șerban Soreanu — pian) ne oferă un nou aspect al unei *structuri generative* care este de fapt lucrarea *Mozaic* și care conține virtualități pentru execuții indefinite (și numărabile) într-un timp indefinit (și măsurabil). Parcurgerea în ani, execuții, formații și interpreți, contexte ambientale a acestei monumentale idei ne-ar putea oferi un fascinant spectacol, o inedită experiență privind destinul unei *opere* deschise în propria-i legitate — cheie, o experiență a punctelor reale de contact, referință și previziune a voinței creatoare față de necunoscut ; sau, altfel zis, privind dialectica dintre *competență* și *performanță* (impecabil condusă în interpretarea la care ne referim *aici* și *acum*).

În *Sonata pentru pian* de Anton Șuteu asistăm la poziția tocmai inversă în ce privește relația *autor-operă*. O muzică contrastantă (de fapt un ciclu de variațiuni și fugă pe o fermecătoare temă de colind popular), integral notată (destin asigurat, deci), totul într-o evidentă ambianță de *școală românească* și demonstrînd o mînă sigură, o tehnică componistică solidă, bine asimilată și o capacitate de control și dezvoltare a unui *dat* după rigori optime de normă și fantezie. Interpretarea Alexandrinei Zorleanu, *genială* ca întotdeauna (cînd vrea !).

Desigur piesa finală a concertului, *Natură moartă cu instrumente și compozitori* de Costin Cazaban a intervenit în concertul respectiv cu o problematică mai specială ; ar merita și o atenție mai specială, în felul ei.

În primul rînd muzica ascultată se formează nu la nivel *sonor* ci în *metalimbaj*. Nu este o creație la nivel *obiect :* ceea ce *auzim* sînt rudimente ale unor formule intonaționale mai mult sau mai puțin clasate și repetate mai mult sau mai puțin identic, din cînd în cînd întretăiate cu versuri rostite de dirijorul formației *Musica Nova*, (— de astă dată în versiunea *Dan Enășescu*, vioară, *Florin Szigeti*, violă, *Vasile Țugui*, violoncel, *Florian Popa*, clarinet, *Paul Rogo-*

gină, pian), *Mircea Opreanu*, versuri ce ne îmbie la „răbdare" promiţîndu-ne „comprehensiuni" viitoare... Acestea apar într-adevăr la sfîrşitul piesei sub forma unor lovituri *(de teatru !)* la timpani şi tobe, de un dramatism violent, sfîşietor, imposibile de prevăzut din evoluţiile sonore anterioare, mai degrabă suave (dacă facem abstracţie de unele cadenţe „à la manière de" cutare sau cutare compozitor tradiţional al pianului regăsit prin peisajul „naturilor moarte" — (de mult —). O *„muzică prospectivă"* după cum şi-o intitulează autorul, un *„teatralism"* fără teatru sau altă recuzită de gen (decor, mişcare scenică etc.). Un *minimalism* (mai degrabă *repetitiv)* în sensul ortodox al noţiunii (excluzînd a priori orice *constructivism* de tip obiect) ; şi totuşi...

Interesul muzicii lui Costin Cazaban — căruia această lucrare îi conferă, după părerea noastră, după o serie de edificări succesive (şi *progresive)* acea amprentă stilistică *personală* în contextul generaţiei sale, — constă tocmai în modul *punerii ei de problemă* în *atitudinea* sa (semnificativă) faţă de „ceea ce cîntă şi se cîntă", faţă de tot ceea ce „se întîmplă" vizibil (audibil) într-un spaţiu scenic (context-spectacol) şi apare ca *eveniment* (întretăiat sau nu de *tăceri) ;* o *construcţie* de unghiuri optice (mentale) asupra unui trecut devenit tablou (de epocă) într-o viziune prezentă, vie, activă. O muzică de înaltă spiritualitate, eminamente *critică* (criticistă, dacă ne-am putea exprima astfel), nouă, modernă ! Cîţi ştim să o ascultăm *realmente* însă sau, altfel zis, cîţi fac deosebirea între conversaţia uzuală şi *proză* (contrazicîndu-l totuşi pe Molière care la vremea respectivă nu prea învăţase încă analiza literară de la formaliştii ruşi...) ?

Un concert remarcabil, unitar, plin de trăire şi idee care ne hrăneşte încrederea şi optimismul în ce priveşte destinul creaţiei muzicale româneşti, rod al şcolii, talentului şi pregătirii multilaterale a compozitorilor noştri şi a grijii organizatorilor vieţii muzicale a prezentului spre viitor.

Nicolae BRÎNDUŞ

Prime audiţii

Un nou concert, organizat de Filarmonica „George Enescu", în colaborare cu Uniunea Compozitorilor, a reunit cîteva lucrări recente, semnate de şapte foarte tineri compozitori, parţial cunoscuţi în viaţa muzicală a capitalei sau din oraşele ţării. Divers şi complex în acelaşi timp, programul concertului a reuşit să atragă atenţia asupra personalităţilor compozitorilor prezentaţi, precum şi valoarea unor interpreţi cu pasiune dedicaţi punerii în pagină interpretativă a creaţiilor româneşti celor mai noi. Prima piesă din program a fost liedul *Să recunoaştem, totuşi* de Ana Maria Creţan, realizat pe versurile poetului Petre Ghelmez. Tînăra compozitoare a absolvit clasa maestrului Tiberiu Olah, în anul 1974, şi a realizat pînă acum un *Cvintet de suflători* (1978), cantata *Repetabila povară* (1974), pe versuri de Adrian Păunescu, *Şapte cîntece* (1977) pentru clarinet şi violoncel şi un ciclu de *Cinci lieduri* (1978), pe versuri de Petre Ghelmez, din care face parte şi lucrarea prezentată recent. Înclinată, mai ales, spre expresia muzicală lirică, construită cu limbaje contrapunctice, Ana Maria Creţan ne-a demonstrat că stăpîneşte cu abilitate secretele alcătuirilor muzicale duioase, susţinute cu voci şi instrumente soliste. Planurile din muzica sa sînt conduse ferm, concepţia componistică predominantă fiind cea intervalică, generată de necesităţile vocale primordiale, care determină şi un anumit spirit al timbrelor. Interpreţii din seara concertului, basul Gheorghe Crăsnaru, flautistul Voicu Vasinca, violonistul Avy Abramovici şi pianistul Şerban Soreanu s-au aşezat, cu cinste, alături de compozitoare, prin participare şi înţelegere perfectă a intenţiilor sale, transmiţîndu-ne o caldă aspiraţie spre visare melancolică, spre poezie, în acest „secol al uraniului"... Am ascultat, în continuare, *Cimpoaiele din bătrîni — tropota pentru pian* de Cristian Petrescu, în interpretarea plină de virtuozitate a pianistei Viorica Rădoi. Compozitorul a realizat o alcătuire de concert pornind de la elementele unui joc popular năsăudean. Intenţionat articulată din evantaie sonore subţiri ca densitate, piesa respiră în mişcări largi sau din ce în ce mai strînse, revenind la ambianţa iniţială, amplificată însă, atomul prelucrării fiind în raport permanent cu timpul, ca şi obiectivul unui aparat de filmat manevrat ca transfocator. Elev tot al lui Tiberiu Olah, Cristian Petrescu ne-a dovedit că poate să lucreze cu succes folosind limbajul esenţial folcloric, rearticulat într-un ritm propriu, apropierea sau depărtarea psihologică de realizările respective fiind, în primul rînd, o condiţie a interesului conţinut. Legat de acest fapt, aşteptăm interpretarea lucrărilor sale simfonice şi vocal-simfonice, necunoscute pînă la ora aceasta, în care plasma simfonică imaginată îmbracă un conţinut liric elaborat tot de către compozitor. Astrid Tufescu-Gionea, a treia compozitoare a programului, absolventă a clasei de compoziţie a lui Tiberiu Olah, (1973) s-a distins prin năzuinţa de a plăsmui lucrări pornind de la sentimentele pure, nostalgice sau invocatoare, conţinute în baladele noastre populare, de exemplu. Egal preocupată de elaborări în domeniul muzicii de cameră şi simfonice, a semnat pînă acum un *Allegro simfonic* (1973), cantata *Muzeul satului* (1973), pe versuri de Marin Sorescu, un *Cvartet de coarde* (1975), cîteva piese pentru pian dedicate copiilor şi *Dialoguri* (1978), pentru flaut şi pian, prezentate la Filarmonica „G. Enescu", într-unul din concertele stagiunii trecute. *Incantaţiile* pentru soprană, vioară şi pian au fost scrise anul trecut, constituindu-se din trei ipostaze ale unei invocaţii poetice alcătuite pe baza unor versuri populare. Ceea ce domină această partitură este, în primul rînd, o anumită sensibilitate, pură, feminină, care colorează structurile elaborate cu şiruri numerice şi aşezate pe drumul unor culminaţii interesant imaginate. Predomină, de asemenea, pe acest drum, intenţia unirii spiritului

concis elaborat cu cel liber, improvizatoric, rezultatul avînd un deosebit interes. Ca și în interpretările precedente, în seara concertului am simțit o veritabilă mîndrie ascultînd punerea în valoare realizată de către soprana Georgeta Stoleru, violonistul Eduard Popa și pianistul Iosif Ion Prunner, interpreți distinși ai muzicii românești celei mai noi. Am ascultat, de asemenea, în seara de concert pe care o prezentăm și două lucrări folosind formații mai puțin abordate, în ultimul timp, de către compozitori, adică un trio mixt și un trio de coarde. *Crisalide* pentru flaut, vioară și pian, de Doina Nemțeanu-Rotaru sugerează, chiar prin titlu, intenția de a realiza o stare poetico-muzicală cu un singur element generator, redus ca dimensiuni. Într-o transformare permanentă, articulată prin mișcări și dinamizări ce pornesc și se întorc la anumite stadii de efecte instrumentale, materia muzicală imaginată de compozitoare cucerește, chiar de la prima audiție, prin măiestria cu care sînt dispuse alăturat, parcă sudate, stări destul de diferite, accelerate sau frînate, pedalizate sau melismatizate, în totalitate tinzînd continuu spre o anumită zonă expresivă, parcă luminoasă, lipsită de tensiune. Interpreții Nicolae Maxim, Avy Abramovici și Adrian Tomescu au înțeles perfect sensul partiturii, sensibilizînd cu inteligență momentele și secțiunile inspiratului trio. Din cînd în cînd am ascultat cîteva lucrări ale compozitoarei, dar credem că o cunoaștere mai substanțială, mai completă a creației sale este, pe deplin, meritată. Celălalt trio din program, intitulat *Melopee*, aparține compozitorului Adrian Iorgulescu, pe care-l apreciem ca activ creator de muzică simfonică și valoros autor de manuale școlare dedicate esteticii artistice și muzicale. Fecund creator de cantate, muzică instrumentală, vocală, coruri și muzică simfonică, tînărul compozitor, care este tot absolvent al clasei de compoziție a lui Tiberiu Olah, ne-a demonstrat că știe să construiască lucrări în care materialele sînt mai întîi expuse, apoi se susțin reciproc în albii dezvoltătoare și se îmbogățesc culminînd într-un plan liric, în care timpul muzical este parcă desființat sau transformat în litere ale unui arc unic, puternic încărcat cu tensiuni ce parcă abia așteaptă să izbucnească din nou. Sînt convins că tînărul compozitor alcătuiește familii de compoziții, ce se află în relații, unele cu altele, perfect stabilite, iar această *Melopee* — prezentată cu strălucire de către Eduard Popa, Ștefan Gheorghiu și Andrei Csaba, constituie capul unei asemenea familii. O altă compozitoare demnă de atenție, prezentă în seara de concert cu *Silabe pentru moartea lunii* (1978), pe versuri de Ion Juga, este Doina Marian, autoare de lucrări vocale, coruri și poeme pentru ansambluri de cameră, unele dintre ele încununate cu diferite premii. Tînăra compozitoare este absolventă a clasei de compoziție a lui Aurel Stroe și demonstrează o perseverentă aplicație pentru muzica cu text, reunind, în cadrul acestei lucrări mai mulți interpreți, dintre care nu lipsește grupul coral, recitatorul și percuția bogată. Este, mai întîi, meritul ansamblului „Compania de sunet", dirijat de Marius Hoca, de a ne fi comunicat, în bune condițiuni, conținutul dramatic al lucrării, care constituie un tablou dedicat eroilor necunoscuți, căzuți pe cîmpul de onoare, în lupta pentru apărarea patriei. Cu o gamă largă de disponibilități de creație, tînăra compozitoare a reușit să creeze un puternic sentiment dramatic, în sînul căruia am remarcat marea sa pasiune pentru declamația percutantă, conjugată, după cum arătam, cu veritabila măiestrie în construirea muzicii vocale. Oarecum singulare, în aria preocupărilor de creație ale compozitorilor tineri, ne-au apărut cele *Trei lieduri*, pe versuri de Apollinaire, de Horia Șurianu. Cunoaștem preocupările pline de interes ale acestui compozitor, dedicate analizei și compoziției muzicale cu text poetic, dar audiția acestor lieduri a constituit o revelație. Pornind de la studiile semnate de filologul Ioan Pînzaru, privind semnificațiile poetice ale creațiilor unor autori lirici francezi, compozitorul a căutat, prin alcătuiri specific muzicale, să construiască muzici echivalente, în care personajele sînt timpul, moartea, diferite persoane, flori etc. Simbolistica concentrată, precum și spiritul narativ delicat — teme primordiale recunoscute liricii lui Apollinaire, s-au conjugat, în cazul muzicii lui Horia Șurianu, cu priceperea foarte importantă de a alcătui secțiuni de timp descrise minuțios, elaborate savant. De asemenea, foarte important este și faptul că interpretele lucrării, soprana Steliana Calos și pianista Lavinia Tomulescu Coman, s-au integrat cu mult talent în acest proces de creație, de ținută originală și extrem de atractivă.

Anton DOGARU

Ansamblul „Hyperion"

Hyperion, la Sala Mică a Palatului, a întrunit mai mult decît mănunchiul de virtuozi executîndu-și cu brio numerele din text. Experiența zecilor de concerte, încă din prima stagiune a acestui ansamblu, a pus în practică intențiile anunțate, și anume, demonstrația-program, că între piesele muzicii noastre noi, incluse în repertoriul formației, și vechea tradiție orală, precum și alte tradiții scrise ale culturii românești există o continuitate strînsă. În acest sens interpretarea ar fi și ea o cercetare. Cui îi revine acest rol ? Cine sînt membrii ansamblului „Hyperion" ? Artiști de primă mărime, eroi ai concertelor noastre. În acea seară de la Sala Mică Aurelian Octav Popa, Voicu Vasinca, Ștefan Thomasz, Mihai Tănăsilă, Iancu Văduva, Alexandru Graur, Dimitrie Rîpeanu ; altă dată Steliana Calos, Radu Chișu, Valeriu Bărbuceanu constituiți cu toții într-un atelier de lucru la dispoziția acelor compozitori care propun remodelarea materiei sonore. „Hyperion" este și o școală care dezvoltă interpreți tineri : Mihai Sofonea, George Ionescu, Costin Petrescu. Concertele grupului sînt receptive la interferența între arte. Atelierul are un creator de ambianță vizuală, pe care o semnează cu vocație profesională Cristina Angelescu. Pe acest plan „Hyperion" cheamă la o amenajare nouă și o utilare a spațiului de concert care trebuie să fie pus în armonie cu mijloacele sonore inedite. Nu este lipsit de importanță mai cu seamă faptul că ansamblul are fondator și realizator artis-

tic un compozitor tînăr, Iancu Dumitrescu, personalitate care se impune și pe această cale în avangarda creației. Ce este semnificativ în programul ansamblului ? Intenția de a arăta că istoria unei culturi este în mare măsură o lucrare a prezentului. Că regăsirea și descifrarea mulțimii de fapte din trecut merge mînă în mînă cu spiritul și calitatea culturii pe care o produce acest prezent. În fine, că cercetarea muzicologică scrutînd istoria are sens în măsura în care terminalul operațiunii devine faptul de concert. Muzica, așadar, nu poate avea altă istorie decît cea vie, din programele de concert. Creatorul muzicii de azi indiferent că se află în poziția compozitorului sau a interpretului, scrutează deci folclorul cu fiorii pentru deschiderea imensă față de istoria culturii pe care acesta o conține. Iar cînd se apleacă asupra transcripțiilor din manuscrisele notate cu scrierea bizantină, o face cu conștiința că aceleași izvoare au fost cîndva modelul ilustru pentru cultura Occidentului.

În ultimul concert dat de „Hyperion" obiectul meditației asupra trecutului românesc și asupra originalelor întîlniri între Bizanț și Orient pe fondul autohton al muzicii românești, a fost Anton Pann, un Anton Pann mutat din conotația suburbană, unde ale sale cîntece de lume erau așezate cu ignorantă exclusivitate, un Anton Pann revalorizat pentru concert nu numai ca obiect de evocare cu valoare simbolică pentru compoziția modernă, ci unul exprimat direct, unde să se poată discerne pentru această caracteristică figură imaginea autorului de savante melodii, mult mai bogată în semnificații decît schema bufonă sau cea de romanță ce i se rezervase în trimiterile către el. Interpretarea lui „Hyperion" a cultivat variația de expresie foarte nuanțată așa cum o produce sistemul netemperat, cu scări uneori puternic cromatizate, precum și alurile imprevizibile ale curgerii ritmice în sistem rubato. Relația eterofonică dintre instrumentele grupului intonînd cîntări cu titluri sugestive precum *Tiranică înstrăinare*, *Și cînd zic mă duc, mă duc*, *Haină-mi ești la toate*, și tot acolo colorația timbrală infinit reînnoită de acești inteligenți muzicieni au fost în strictă concordanță cu litera și spiritul muzicii. A fost un act de restaurare într-o formulă care a păstrat neștirbită aura de autenticitate a operei originale. Transcrierile după Anton Pann din volumul *Izvoare ale muzicii românești* de Gheorghe Ciobanu s-au juxtapus într-un flux alternativ cu creația cea mai nouă, parte din ea chiar în primă audiție, un procedeu foarte oportun pentru demonstrația propusă. Fiecare din paginile contemporane exprimînd atitudini specifice foarte diverse apărea însă ca o continuare logică a acelei muzici. În compoziția lui Ștefan Niculescu *Din „Cartea cu Apolodor"*, executată cu perechi de suflători, de coarde și de percuție cu pian, eterofonia era factorul care opera asupra formei muzicale la toate nivelele. Ridicat la funcția de esențial element generativ, principiul devine un factor imprevizibil de echilibru în regizarea raporturilor între două rezervoare imense de tradiție : polifonia vest-europeană și procedeele improvizatorice specifice culturilor orale. Sînt implicate aci raporturile între coordonarea ritmică severă și asincronia liberă, între figura repetitivă și evoluția entropică, prefigurîndu-se o sinteză posibilă între starea de exultație și reculegere, între conștiința de grup și libertatea individuală. Piesa denota o stăpînire magistrală a resorturilor expresive degajate pe teritoriul liniștii și al bucuriei. Față cu evoluția liniară a acestei muzici, dialectica discursului sonor din *Sugestii II pentru „Hyperion"* de Octavian Nemescu propunea de asemenea meditația, dar într-un univers evolutiv, desfășurat între două stări extreme : la un capăt imobilitatea și informația tinzînd către gradul zero, fixate pe un ton singur de fa, ținut ca o pedală universală și cultivînd în rîndul instrumentelor perfecțiunea acordajului față de tonul emis de banda magnetică, consonanța ideală devenind scopul demersului, ca în omofonia din tradițiile orale ; la celălalt capăt, mișcarea, o mișcare care s-a insinuat pe nesimțite și unde evenimentele minime dobîndesc prin context dimensiuni de hiperbolă. Substanța acestei compoziții s-a creat cu extremă economie a mijloacelor, trimițînd la cele mai inspirate specimene ale muzicii repetitive. De asemenea avînd ca suport gestul minim care să fie expresiv prin acumularea elementelor similare, piesa *Mobile și cvartet de coarde nr. 2* apărea ca o evaluare modernă a glasului 2 bizantin lucrat cu mijloacele polifoniei. O tehnică cu totul ingenioasă în obținerea maximei varietăți a raporturilor dintre opt voci simultane, avînd comună una și aceeași structură melodico-ritmică denota o desăvîrșită dezinvoltură componistică. Repetiția și suprapunerile armonice pe mai multe straturi susțineau acțiunea într-o sporită evoluție dramatică. În schimb, piesa *Muzică pentru „Hyperion"* de Iancu Dumitrescu a impresionat prin caracterul ei de solemnitate. Trombonul, pe fundalul ridicat cu percuția, clarinetul și violoncelul, avea aerul că oficiază o cîntare antică, dezvoltînd prodigioase emisii de tonuri simultane la instrumentul omofon. Piesa atesta o imaginație poetică pentru care contactul nemijlocit cu realitatea materiei sonore este motiv de reînnoită și fecundă exaltare. Lirica de un tip particular, aceea conținută în starea românească de dor, dezvoltau *Ofrandele* lui Cornel Țăranu la flaut, coarde și percuție prin ampla deschidere în planul cadențelor ritmice ale sistemului rubato și prin farmecul compoziției de culori instrumentale. Și aspectul virtuoz, descris cu erudiția tehnicii instrumentale pentru instrument solo, vizînd o sinteză între dificultățile polifonice ale barocului și arsenalul modern care a îmbogățit paleta de culori a violoncelului, dedus uneori din arta mare a lăutarilor, a fost prezent în redutabila *Sonată* de Wilhelm Berger. În fine într-un *Madrigal* pentru trombon, trio de coarde și flaut, Doru Popovici propunea programatic reinterpretarea tradiției bizantine, ca o lecție de simplitate situabilă în zona candorii, și în același timp ca act de imensă renunțare la bagajul imaginilor acumulate în practica artistică de la baroc încoace.

Recitalul de la Sala mică a reușit să ne convingă de astă dată sub egida Filarmonicii că „Hyperion" a semnat un angajament major pentru promovarea muzicii autohtone în devenirile ei încă de la origini. Acest gen de concerte, reconfortante prin ineditul perspectivei, prin calitatea selecției și prin farmecul prestației, revendică o nouă evaluare a spațiului muzical românesc.

Radu STAN

ANUL INTERNAȚIONAL AL COPILULUI

Irina Bughici în Festivalul Mozart

În cadrul anului internațional al copilului, Filarmonica „George Enescu" a organizat marți 29 mai 1979, un „Festival Mozart", avînd-o ca solistă pe tînăra pianistă Irina Bughici.

Deși în vîrstă de numai șaptesprezece ani, eleva Liceului de artă „George Enescu" în clasa X (prof. Ludmila Popișteanu), are deja o activitate concertistică bogată și un palmares nu mai puțin demn de luat în seamă.

Iată cîteva din premiile obținute în ultimii ani : laureată a Festivalului tinerilor muzicieni din București și finalistă la Concursul internațional de la Senigallia — Italia (1976) ; premiul I pe țară la festivalul național „Cîntarea României" (1977) ; premiul I la Concursul Scarlatti, organizat de Liceul de artă „George Enescu" — București, premiul I pe țară, premiul special al U.T.C. și medalia de aur la Festivalul Național „Cîntarea României" — ediția a II-a (1979).

Pentru prima oară pe scena Ateneului Român, acompaniată de orchestra Filarmonica „George Enescu", dirijată de Mircea Cristescu, Irina Bughici a dovedit că merită din plin aceste premii.

Interpretînd *Concertul pentru pian și orchestră în Do major* K V 467 de Wolfgang Amadeus Mozart, tînăra pianistă a etalat o tehnică bine pusă la punct, precizie și stăpînire de sine, cucerind admirația publicului. Sinceritatea interpretării a conferit lucrării puritatea pe care compozitorul și-o revendică în fiecare din lucrările sale.

Compozitor tînăr, copil minune, Mozart este creatorul de care tinerii interpreți se apropie cu încredere și cu dorința identificării cu sine. Este ceea ce a realizat și Irina Bughici, în special în părțile extreme ale concertului, în care vivacitatea și exuberanța s-au reliefat cu precădere în stilul interpretării.

Pornind pe această cale a studiului, cu seriozitate și dăruire sinceră, Irina Bughici promite o carieră solistică strălucită, prin cîștigul de experiență și maturitate ce se va adăuga talentului său nativ.

Sub bagheta dirijorului Mircea Cristescu, Filarmonica a încheiat concertul cu *Simfonia în Do major „Linz"* K.V. 425.

Mihaela MARINESCU

Inițiative—realizări

Anul Internațional al Copilului ne-a prilejuit momente de bucurie, printr-un mănunchi de manifestări care relevă interesul arătat în țara noastră tinerei generații și, totodată, splendidele realizări ale acesteia.

În tot acest an, mai mult ca în ceilalți, s-au organizat expoziții, concerte, care, corelate cu înalta manifestare care este Festivalul național „Cîntarea României", ne-au scos la iveală faptul că și în domeniul artelor, schimbul de mîine este la post, gata de a prelua ștafeta talentului românesc și de a-i purta peste mări și țări solia de pace și prietenie.

În dimineața zilei de 10 iunie am fost însă martorii unui moment de excepție, organizat sub egida a trei foruri de mare responsabilitate în educația culturală a copiilor noștri : Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Ministerul Educației și Învățămîntului și Consiliul Național al Organizației Pionierilor, asistînd la un Concert-dezbatere cu tema *Sentimentul patriei în muzica românească de azi și din trecut.*

Această dezbatere la care au participat, pe de o parte micii spectatori din sala de concerte „George Enescu" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", pe de alta personalități ale vieții noastre muzicale cu preocupări deosebite în probleme de compoziție și educație muzicală a copiilor : Liviu Rusu, Liviu Comes, Carmen Petra, Liviu Dandara, Grigore Bărgăuanu, a fost condusă de muzicologul Radu Stan. Adresîndu-se auditoriului, care în medie nu depășea vîrsta de 10—12 ani, Radu Stan a reușit, împreună cu cei mai sus amintiți să dea o imagine cuprinzătoare a ceea ce reprezintă chintesența muzicii noastre românești, a unuia din principalele filoane din care și-au tras seva nenumărate lucrări — folclorul.

Concertul propriu-zis care a urmat a constituit o foarte interesantă inițiativă, așa cum arăta Radu Stan în prezentarea sa și anume, alăturarea unor „învățăcei" în ale muzicii, copii deosebit de talentați, de altfel toți premiați cu premiul I la Festivalul național „Cîntarea României", ediția a II-a, cu o formație de mult consacrată, corul „Madrigal".

Asemenea paralele, între cei care abia pătrund tainele minunate ale muzicii, cu cei pentru care succesul a devenit o stare normală, ar putea constitui o preocupare la care s-ar cere antrenate instituțiile de frunte ale Capitalei și, de ce nu, din toată țara.

Pentru început, orchestra Școlii de muzică și arte plastice nr. 5 ne-a prezentat două fragmente din *Codex Caioni* de Doru Popovici, sub conducerea profesorului Mihai Rebenciuc.

A urmat o tînără violonistă, Silvia Simionescu, elevă a aceleiași școli, care ne-a prezentat *Suita pentru copii* de Ludovic Feldman.

Reprezentant de seamă al preluării şi introducerii cîntului popular în muzica cultă, Paul Constantinescu a fost onorat cu două lucrări : *Cîntec vechi*, pentru violoncel şi pian interpretată de Mihnea Croitoru, şi *Sonatina pentru violină şi pian* interpretată de Bogdan Bobocea.

În încheierea primei părţi am ascultat un oratoriu pentru copii al tînărului compozitor Paul Rogojină, intitulat *Mamă dulce, Românie* pe texte de Mihai Eminescu, Vasile Alecsandri, Al. Davilla, Dimitrie Bolintineanu, Şt. O. Iosif, Ion Neniţescu, Nichita Stănescu, Dan Verona, Victor Tulbure. Lucrarea, scrisă pentru recitator, cor de copii, pian şi orchestră mică, ne-a dezvăluit într-un limbaj accesibil micilor interpreţi, momente semnificative din întreaga istorie a patriei. Execuţia, încredinţată corului şi orchestrei Şcolii de muzică şi arte plastice nr. 2, avînd la pian pe prof. Mihaela Alexandrescu, iar la pupitru un alt tînăr cadru didactic, prof. Ion Georgescu, s-a ridicat la un nivel demn de toată lauda, acurateţea şi participarea afectivă dînd actului artistic ceea ce i se cuvine.

Partea a II-a a programului susţinută de corul „Madrigal" sub bagheta fermecată a lui Marin Constantin ne-a completat cu măiestria binecunoscută o dimineaţă de muzică adevărată.

Prima piesă a fost *Ţară dragă, ţara mea* de Marin Constantin. În continuare, prin fragmentul *Leanţ* din *Sabaracalina* lui Liviu Glodeanu, ne-a fost readus în memorie jocul cu frumuseţile lui şi, totodată regretul că acest minunat om, care a dat copiilor piese unice prin autenticul lor, a plecat mult prea devreme, fără a fi terminat mesajul ce-l avea de transmis celor mai tineri dintre noi.

Cele două piese ce au urmat, lucrări „de rezistenţă", au fost *Ofrandă copiilor lumii* de compozitorul ieşean Sabin Păutza şi un fragment din *Obîrşii* de Mihai Moldovan.

Întîlnirea cu artiştii „Madrigalului" a constituit pentru micii spectatori o mare sărbătoare.

Mihaela NICULESCU

Recital Lena Vieru

Recenta apariţie a tinerei pianiste Lena Vieru pe scena Studioului Ateneului în cadrul recitalurilor avînd drept generic „După amiezile muzicale ale tineretului" ni se pare semnificativă, în primul rînd prin programul abordat : un program, neurmărind doar să epateze, ca în majoritatea cazurilor, prin simple virtuţi tehnice, ci dorind să ilustreze acumulări lăuntrice, orientări estetice, pătrunderea în esenţa lucrurilor. Un program judicios ales, cuprinzînd lucrări de Brahms, Chopin, Silvestri, Skriabin, Bartok, avînd ca numitor comun muzica de substanţă, o muzică cerînd din partea interpretului acea sinteză de realizat între tehnică şi expresie într-o fuziune totală, organică, în cadrul actului interpretativ.

Lena Vieru are darul de a descoperi acele zone tăinuite ale muzicii, acolo unde nu au acces decît cei înzestraţi cu adevărat. Şi mai are capacitatea de a împărtăşi auditorilor aceste minunate descoperiri printr-o comunicare directă, sinceră, lipsită de orice emfază. Discursul muzical se desfăşoară simplu, forma ia naştere spontan, în virtutea unei bine dozate succesiuni a evenimentelor sonore. Intuiţia formei provine desigur dintr-o muzicalitate a nuanţelor, dintr-o teatralitate mereu prezentă, însoţită poate şi de un simţ plastic înăscut, care face ca fiecare moment muzical să îşi capete încărcătura sa dramatică avînd la origine sugestia imaginii. Contrastele înglobează valenţe multiple, auditorul fiind invitat să participe activ la călătoria pasionantă în lumea sonorităţilor, propusă de interpretă. Invitaţia este făcută cu seninătate, cu o calmă angajare tinzînd să creeze o stare de confort spiritual extrem de propice.

În *Cîntecele de pustiu* ale lui Silvestri am urmărit pasionanta geneză a sonorităţilor, matura distribuire a contrastelor, ingenioasa delimitare a spaţiilor sonore. Skriabin *(Sonata nr. 10, op. 70)* ne-a apărut în autentica sa complexitate, iar *Suita op. 14* de Bartok a încheiat în chip strălucit acest recital de certă ţinută.

Tudor VLADIMIR

După-amiezile muzicale ale tineretului

Încă elev la Liceul pedagogic din Braşov, Vlad Valentin Dimulescu, pentru a doua oară pe scena După amiezelor... se impune fără dubiu. Recitalul de debut a fost întrutotul semnificativ, dacă mi-aduc bine aminte, şi iată cel de al doilea care confirmă şi susţine primele impresii. De astă dată un program alcătuit cu sobrietate : Nicolae Coman, Bach, Haydn, Beethoven („Les adieux"), într-o prezentare îngrijită.

V. V. Dimulescu are o foarte bună mobilitate pe pian, claritate şi ordine în cîntat ; dar şi sensibilitate, tradusă printr-o frazare expresivă. Toate la un loc creează impresia, care în bună măsură este o realitate, că V. Dimulescu este un interpret ce-şi domină impulsurile, într-o organizare lucidă a discursului. Repet : fără a pierde cu nimic din expresivitate.

Violonistul Mircea Călin, foarte tînăr la rîndul său, este pare-se debutant pe scena Sălii mici. Din nou trebuie să remarc alcătuirea programului : Bach *(Grave şi Fugă în la minor)*, Enescu, Chausson, Paganini. Insist asupra acestui aspect (alcătuirea programului) deoarece exprimă cu destulă fidelitate

stadiul dezvoltării artistice a tinerilor interpreți și tendința lor cvasigenerală de a apela la lucrări de anvergură — chiar dacă-i depășesc pentru moment — este oricum mai lăudabilă decît sistemul practicat de unii dintre cei consacrați ce-și programează aproape aceleași lucrări sau unele de calitate îndoielnică, în schimb spectaculoase.

Revenind la Mircea Călin : chestiunile discutabile din Bach mai ales, o impulsivitate ceva mai evidentă decît ar fi de dorit, nu reușesc totuși să-i umbrească calitățile — pasiune tinerească, amploare sonoră, tehnică bună a ambelor mîini.

Într-un recital mai recent, Dana Borșan într-o nouă ipostază — ca interpretă de muzică modernă : J. Alain (o primă audiție), Debussy, Ravel, Bartok. De fapt un recital care trecea în revistă o parte a programului de concurs (Marguerite Long), căci a doua jumătate cuprindea și două piese de Liszt (Studiul *Wilde Jagd* și *Sonata în si minor*). De remarcat că întreg recitalul a fost de o extremă dificultate și numai parcurgerea lui înseamnă o performanță. În ceea ce o privește pe Dana Borșan se pare că problemele tehnice sînt depășite cu dezinvoltură ; articulația sa este atît de clară și de precisă încît efortul se vede foarte puțin și uneori dispare cu totul. E vorba nu atît de o tehnică strălucitoare, care să te impresioneze ca atare, ci de una muzicală, supusă ideii și care nu se observă ca dificultate învinsă. Mult mai interesante sînt însă resursele sale emoționale, amploarea, forța dar și subtilitatea expresiei sale pianistice, întrunite într-o artistică unitate în maniera sa de a cînta.

Revenind la piesele moderne din programul său aș avea două observații : în piesa de Ravel *(Ondine)*, sunetul, și deci și caracterul muzicii, părea puțin prea prezent, prea carnal, iar în Bartok *(Trei studii opus 18)*, prima piesă din cele trei era dimpotrivă conturată cu mijloace impresioniste, cu un *flou* sonor care, chiar dacă e vorba de o primă perioadă, de căutări stilistice, în componistica bartokiană, nu sînt caracteristice pentru muzica lui Bartok. În ansamblu însă, pianistica Danei Borșan în aceste piese conține multiple disponibilități și o intuiție stilistică remarcabilă, pe care de altfel am sesizat-o de la primele sale apariții.

Un grad de oboseală explicabil în bună măsură, a împiedicat-o pe Dana Borșan să strălucească ca de obicei în muzica romantică — *Sonata în si minor* de Liszt în speță — chiar dacă avea momente de mare frumusețe. Continui să cred că aici, în aria predominant romantică a muzicii, temperamentul Danei Borșan se află cel mai în largul său, cu toate că un concert de Mozart la Ateneu și piesele din recitalul pe care-l consemnăm ne dovedesc că tînăra pianistă are diverse și importante resurse.

Este cazul desigur să menționez că profesorul Danei Borșan este reputatul pianist Gabriel Amiraș la clasa căruia lucrează în prezent nu numai Dana Borșan ci o veritabilă pleiadă de tineri pianiști de real talent și perspectivă : Cristian Beldi, Ina Macarie, Andrei Deleanu și cea mai tînără — Erika Kreutzer, pe care am avut ocazia s-o ascult într-una din Serile muzicale ale Conservatorului, manifestări ocolite, din păcate, de critici și deci mai puțin cunoscute publicului larg.

Studentă, în anul II, Erika Kreutzer este o pianistă sensibilă, posedînd o calitate a sunetului cu totul deosebită, îndrăgostită de culori (în *Carillon* de Enescu), fără însă a pierde consistența discursului în Bach *(Partita nr. 1 în Si bemol major)* de exemplu. Totul la modul mai degrabă delicat, așa de altfel cum și arată ; și ar fi interesant de urmărit corespondența dintre înfățișarea, firea și maniera de a cînta a interpreților. Erika Kreutzer este la începutul meseriei sale, firește s-ar putea discuta pe marginea unor probleme de ordin muzical, de frazare, de tehnică etc... esențial însă mi se pare faptul că tînăra pianistă este un talent autentic după părerea mea și în anumite zone stilistice în care predomină claritatea, delicatețea, fantezia culorilor va putea excela, cu siguranță.

CRONICAR

Marin Soare și Ansamblul „OMNIA" La Sala Mică

MARIN SOARE este un nume cunoscut în viața muzicală, talentul său aducînd în prim planul solisticii un instrument mai puțin obișnuit în această postură — trombonul. Noutatea recitalului de la Sala Mică stă în prezența unei noi formații camerale — *Omnia* condusă de același Marin Soare, în dublă ipostază deci, de solist și dirijor. Ansamblul își propune un larg evantai stilistic și interpretativ și de altfel programul primului recital cuprinzînd lucrări de la Tartini și Gabrielli la Mihai Moldovan, de la Beethoven la Serocki și Tommy Dorsey, demonstrează cu brio viabilitatea acestei idei. Formația *Omnia* are o alcătuire suplă și dacă inițial cuprinde numai suflători și percuție ea își poate adăuga și corzi, în funcție de repertoriul pe care și-l alege într-un recital sau altul.

Despre MARIN SOARE ca solist s-au spus multe pînă acum și numai la modul elogios, iată de ce vom insista mai mult asupra felului în care conduce ansamblul *Omnia*. În afara cîtorva stîngăcii inerente — în special o amplitudine a gesturilor nu totdeauna binevenită în fața unei formații camerale — Marin Soare arată ca un dirijor cu experiență. Poate pentru că înainte de toate este un muzician de calitate, Soare găsește mereu linia firească a frazării, mișcarea cea mai potrivită, ierarhia adecvată a vocilor ; octetul de Beethoven în special ne-a prilejuit aceste aprecieri și calitatea remarcabilă a interpretării a dat măsura resurselor muzicale ale noii formații. Soare are însă și dezinvoltură în maniera sa de a dirija, repet nu pare deloc un debutant. Gestica sa este eficientă, chiar dacă nu foarte elegantă și lucrul în timp va fi desigur util și ansamblului și conducătorului ei, mai ales pentru rafinarea mijloacelor de expresie.

Primul recital a fost de bun augur ; ideea alcătuirii acestei formații este excelentă, Marin Soare împlinind o lacună esențială în peisajul muzicii de cameră românești, totul este ca viața ei să fie de lungă durată. Iată-l pe Soare devenind un animator al vieții muzicale și firește calitățile sale multiple îl îndreptățesc cu prisosință să aspire la această nouă calitate.

Să adăugăm și observația, extrem de importantă, că SOARE se mișcă la fel de liber și de nestinjenit, la fel de expresiv și de sensibil și în muzica lui Beethoven și în cea a lui Serocki sau Mihai Moldovan.

Recitalul în ansamblul său, eterogen la prima vedere, ni s-a părut divers, fără îndoială, și totuși închegat. Deschiderea stilistică amplă lasă loc unei varietăți spectaculoase atunci cînd alegerea pieselor stă sub semnul bunului gust. Succesul de public, l-am putea califica drept neobișnuit la un concert de cameră, validează, cel puțin în parte, afirmația de mai sus.

Subliniem prezența în recital, alături de Marin Soare și de ansamblul *Omnia*, a pianistei Viorica Rădoi și a percuționistului Gabriel Teodorescu, cu merite deosebite în reușita artistică.

Dan SCURTULESCU

Tineri interpreți sub cupola Ateneului Român

Concertul prezentat sub cupola Ateneului Român de formații ale Liceului de artă „George Enescu", laureate la cea de-a II-a ediție a Festivalului național „Cîntarea României", a readus în atenția iubitorilor muzicii tinere talente în curs de afirmare, angajate pe drumul propriei definiri.

Producțiile periodice ale liceelor de muzică, prin calitatea realizărilor artistice, prin seriozitatea pregătirii viitorilor muzicieni pot fi integrate fără nici o rezervă în contextul general, bogat și variat, al vieții noastre concertistice.

Concertul, divers prin repertoriu și concepția de prezentare, cu participarea orchestrei de cameră condusă cu competență și sensibilitate de prof. Silvia Roșca, a corului claselor a II—IV-a și corului „Viva la musica", dirijate de prof. Constantin Drăgușin, omogen prin calitatea interpretării, a reușit să capteze și să emoționeze o sală cu auditori de toate vîrstele.

Frecventa afirmare concertistică, dar îndeosebi înaltul nivel al calității interpretative situează formațiie Liceului de artă „George Enescu" printre cele mai consecvente grupuri de acest gen din capitală.

Afirmațiile și aprecierile se referă deopotrivă la *Codex Caioni* de Doru Popovici, la cele *Cinci dansuri vechi franceze* de Claude Gervaise, la *Siciliana* de Constantin Nottara, lucrare orchestrată de Maya Badian, la *Passacaglia* de Händel, la *Concertul în re minor pentru două viori și orchestră* de J. S. Bach sau la partea I din *Mica serenadă* de Mozart.

Remarci deosebite se cuvin elevilor Bilciurescu Dinu — vioară, clasa a II-a, Mioara Udrea — vioară, clasa a VIII-a și Gabriel Croitoru — vioară, clasa a VIII-a care au realizat părțile solistice ale lucrărilor prezentate.

Cea de a II-a parte a concertului a fost deschisă de corul claselor II—IV, formație care, prin acuratețea sonoră, prin gingășia expresiei muzicale, a reușit să realizeze autentice momente de emoție, tălmăcind partituri foarte diverse din care spicuim piesele : *Răsună codrul iară* de Ioan D. Chirescu, *Copilul și floarea* de Johannes Brahms, *Iada* de Dan Buciu, *Moara* de Timotei Popovici, *Mulțumim din inimă partidului* de Elly Roman.

Înmănunchind voci selecționate cu migală și perseverență dintre iubitorii cîntului vocal, corul de cameră „Viva la musica" a reușit să stăpînească tehnica și înțelegerea adecvată unui repertoriu divers ca tematică și stil.

Orientarea către un repertoriu cu un orizont larg, pornind de la cîntecul de mase și prelucrări de folclor, pînă la lucrări din literatura universală, a avut darul nu numai să ridice nivelul interpretativ al corului, ci, ceea ce este mai important, să cultive și să dezvolte gustul artistic, să îmbogățească orizontul spiritual al formației.

Reținem din repertoriu : *Imn pionieresc* de Dumitru D. Botez, *Păstrăvul* de Franz Schubert, *Tărășelul* de Nicolae Lungu și *Fantezie pentru cor și pian pe teme de George Gershwin*, realizată, cu multă imaginație de elevul din clasa a IX-a, Constantin Sandu, care a demonstrat deopotrivă reale resurse interpretative în susținerea părții solistice.

Cele două formații corale au fost conduse cu măiestrie de prof. Constantin Drăgușin.

Concertul în întregime a încîntat prin puritate, printr-o interpretare de autentică simțire, care a reușit să emoționeze publicul spectator.

Ștefan CĂRĂPĂNCEANU

DIN TARĂ

CLUJ—NAPOCA

Pentru a participa la cea de a doua ediție a Festivalului național „Cîntarea României", atît Conservatorul „G. Dima" cît și Opera Română din Cluj-Napoca au ales două dintre creațiile compozitorului Tudor Jarda — alegoria lirică *Dreptul la viață* și baletul *Luceafărul de ziuă*.

Folosind drept cadru realitatea istorică pe care o încarcă cu puternice valențe poetice, de simbol, opera *Dreptul la viață* se concretizează într-o adevărată „alegorie" a credinței și a dragostei, a vieții și a morții, a adevărului și a puterii acestui adevăr. O alegorie a luptei celor mulți pentru dreptate :

„Oameni... voi, oameni...
E-al vostru pămîntul
Și cerul e-al vostru !
Luați soarta în mîinile voastre,
Voi, oameni...“

(libretul Daniel Drăgan)

Alegînd momentul *Griviția '33*, lucrarea marchează profunde drame colective și personale cauzate de nedreptate, asuprire și forță brutală. Discursul muzical — voci și orchestră — urmărește susținut încărcătura textului. Compozitorul folosește la maximum posibilitățile expresive ale sunetului. Cu accente puternic expresive, trecînd prin citatul cîntecului patriotic *(Internaționala)* către atmosfera și lirismul cu puternice valențe dramatice din cîntecul popular (bocetul, balada), partitura vorbește și convinge.

În regia lui Ionel Pantea, scenografia lui George Codrea și conducerea muzicală a dirijorului Hari Bela, studenții clasei de operă a Conservatorului au reușit un spectacol ce a obținut la concursul de la Iași premiul I pe țară. S-au remarcat în rolurile principale studenții Daroczy Toma, Papp Wilhelmina, Laczko Maria, Marius Chioreanu, Vasile Tărțan, Gheorghe Arnăutu, Traian Aga, Alexandru Agache, Merk Ștefan, Petre Ghilea. Corul și orchestra Conservatorului (maestru de cor Cornel Groza, pregătirea muzicală Ioan Selmeczy) și-au adus un substanțial aport la reușita spectacolului.

Ultima premieră a Operei Române din Cluj-Napoca este *Luceafărul de ziuă* de Tudor Jarda, după o legendă maramureșană. Dar dacă Alexandru Schneider a conceput pe baza libretului o coregrafie în care sacrifică voit unitatea stilului (alăturînd tehnică Graham, balet clasic pe poante, balet modern și dans popular) pentru un maximum de expresivitate pe care o realizează pe deplin, nu aceleași elogii pot fi aduse scenografului Silviu Bogdan care prin decorurile sale ajunge să deranjeze de multe ori evoluția interpreților iar prin nuanțele folosite intră în puternică discrepanță cu exuberanța coloristică a minunatelor costume maramureșene.

Partitura muzicală alătură gestului și sunetului, cuvîntul. Compozitorul este recunoscut ca un maestru al prelucrărilor de folclor. Și dacă coregrafia stilizează la maximum mișcarea și mesajul dansului popular, partiturile vocale — solistice (Milka Nistor, Titus Pauliuc și Mircea Sâmpetrean) și de cor (maestru de cor Emil Maxim) fac directă trimitere la cîntecul popular, la repertoriul de datini și obiceiuri, la incantațiile magice. Întregul spectacol se conturează ca un elogiu adus luminii în victoria ei asupra întunericului, luceafărul de ziuă — Soarele de fapt — transformîndu-se într-un atotcuprinzător simbol al unor veșnice începuturi.

La pupitrul orchestrei — însuși compozitorul. Pe scenă — întregul corp de balet al Operei Române din cadrul căruia s-au desprins în rolurile solistice Lucia Cristoloveanu, Radu Ciucă, Francisc Zsigmond, Ileana Todea, Eva Maksay. Un spectacol de mare valoare artistică, cu profunde implicații filozofice și estetice. O partitură muzicală a cărei reușită timpul și succesul o vor confirma.

Cristina BOHACIU

PLOIEȘTI

Urmărim de cîțiva ani cu interes, evoluția unei tinere speranțe, pianista Mihaela Stănculescu, elevă în clasa a IX-a — Secția ARTĂ — a Liceului Pedagogic din Ploiești.

Spiritul de selecție, cutezanța cu care își alege repertoriul, exigența față de înțelegerea și interpretarea textului muzical, ne-au dezvăluit încă odată că Mihaela Stănculescu și-a ales bine drumul : munca asiduă, dăruirea, adevărata cale de cunoaștere a muzicii.

Tînăra pianistă a interpretat, sub conducerea dirijorului Carol Litvin — *Concertul în la minor* de Edward Grieg, în compania Filarmonicii de stat din Ploiești.

Expunerea, cu sinceritate a temei din partea I-a și interpretarea clocotitoarei cadențe ne-au convins că Mihaela Stănculescu știe să îmbine tehnica cu o înțelegere adecvată a stilului.

Trebuie să menționăm și de această dată omogenitatea și maturitatea în interpretare la care aparatul orchestral ploieștean a ajuns dovedind sub inspirata baghetă a lui Carol Litvin o deosebită maleabilitate și acuratețe în reliefarea planurilor sonore.

Leonida BREZEANU

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

Festivalul Internațional al Teatrelor de estradă din R.P.Polonă

Între 5 și 9 mai, Teatrul de revistă din Deva (conducerea muzicală aparține dirijorului Gheorghe David) a fost oaspetele Festivalului Internațional „Primăvara estradei“ de la Poznan, alături de colective artistice din R. P. Bulgaria, R. P. Ungară, R. S. Cehoslovacia și R. P. Polonă.

Prezenți în sala Teatrului muzical polonez cu două spectacole avînd sălile arhipline, publicul a răsplătit cu vii aplauze prezența artiștilor români.

Numeroase ziare cît și personalități muzicale au exprimat înalte aprecieri pentru ținuta artistică cu care Teatrul din Deva s-a prezentat la Festival.

Astfel, ziarul „MWE“ citează în mod deosebit pe solista Irina Soroiu : „Se detașează prin valoarea vocii și interpretare“. De asemenea, caracterizează pe solista Elena Costea care a produs o profundă impresie artistică, solistul Puiu Faur numit „glasul

de aur al Teatrului", precum și contribuția efectivă a soliștilor Magdalena Popescu, Mariana Milea și Nicu Cărăgin.

E lăudabilă, notează ziarul „MWE", participarea celor șase interpreți care apar nu numai ca soliști, ci și în diferite configurații, grupuri vocale, etc. — sprijinindu-se reciproc.

A fost apreciat ansamblul de balet, în special soliștii balerini Ely și Tică Hanea care au fost îndelung aplaudați la scenă deschisă și cărora agenția P.A.G.A.R.T. le-a oferit un contract pentru luna iulie a.c.

La conferința de presă, reprezentanți ai presei, radioteleviziunii și radiodifuziunii poloneze au elogiat întregul colectiv ca un ansamblu de mare dinamism, cu tendințe plauzibile de a se desprinde din formulele tipice, apreciindu-se ritmul vivace, trepidant, de desfășurare a spectacolului.

„Teatrul de revistă Deva unește cîntecul cu dansul. Cele mai interesante sînt acele momente care izvorăsc din ritmuri originale din care se poate cunoaște coloritul românesc. Acestea pot fi cunoscute atît în melodii caracteristice cît și în aranjamentele coregrafice. Titlul programului „Sîntem tineri români" găsește nu odată confirmare pe parcursul acestei seri".

(ziarul M.W.E. 8 mai 1979)

Spectacolul omagial de încheiere a Festivalului, desfășurat în Sala Sporturilor din Poznan și prezentat în fața a 11.000 de spectatori, a constituit un adevărat schimb de experiență pentru toate ansamblurile artistice de estradă prezente la Festivalul Internațional „Primăvara estradei".

Valeria OPRIȘU

RECENZII

Viorel Cosma — De la Cîntecul Zaverei la Imnurile unității naționale*

Subintitulată *Contribuții la istoria cîntecului patriotic* (1821—1918) lucrarea, tipărită la Timișoara în îngrijirea editurii Facla, este, fără îndoială, un eveniment notabil în domeniul cărții de istoriografie muzicală. Este de fapt un *studiu de sinteză*, adresîndu-se „în primul rînd unui cerc larg de oameni de cultură, de iubitori ai creației corale și mai puțin specialiștilor, muzicienilor" — după cum afirmă autorul în expunerea de motive din *Introducere*.

În fapt, parcurgînd o perioadă de un secol din istoria muzicii românești cu referire strictă la cîntecele și melodiile aparținînd genului scurt și de largă accesibilitate izvorîte din aspirațiile patriotice și revoluționare ale epocilor descrise, recentul volum al muzicologului Viorel Cosma realizează o atractivă și instructivă trecere în revistă a momentelor cruciale, pentru perioada menționată, din epopeea luptei pentru afirmarea ființei noastre naționale, istoria acestui secol fierbinte din viața neamului românesc fiind bogat reprezentată și prin documente muzicale.

Avînd și un caracter omagial, cartea este dedicată aniversării a șase decenii de la desăvîrșirea statului național unitar român.

Dincolo de acest aspect însă, argumentele autorului pentru delimitarea perioadei cercetate între 1821—1918, rezultă din aspectele de formă și conținut pe care le prezintă în această etapă cîntecul vocal de masă ; aspecte ce-l determină pe Viorel Cosma s-o considere ca o „perioadă perfect conturată stilistic pentru cristalizarea genului vocal-patriotic, cu toate tipurile de cîntec patriotic". „Se poate afirma că, între 1821—1918 s-a consumat *perioada clasică* a cîntecului patriotic și revoluționar românesc" — ne spune autorul. Și avem aici una din contribuțiile originale ale studiului său : trecînd în revistă un material documentar deosebit de bogat, în bună parte inedit, Viorel Cosma realizează și o periodizare a genului, clasificîndu-l după profilul și specificitatea conținutului și formei la un moment dat. Tipurile „clasice" ale cîntecului de masă românesc vor fi deci : tipul de factură populară, baladesc, haiducesc, protestatar, specific perioadei din jurul lui 1821 ; apoi „cîntecul lozincă" — „clădit pe teme melodice ușor de memorat, izvorît din deviza pașoptiștilor : dreptate-egalitate-frăție" ; un al treilea tip îl reprezintă „cîntecul-horă", caracteristic epocii Unirii Principatelor — avînd o puternică legătură cu creația populară și conținînd în simbolul horei expresia cea mai potrivită pentru a reflecta idealurile unității naționale ; anul 1877 și lupta pentru dobîndirea independenței de stat vor aduce în actualitate „Marșul național" care va deveni expresia epocii, revitalizînd chiar melodii mai vechi, plămădite în focul revoluției pașoptiste, dar cu un mesaj actualizat ; horele, pe care le vom întîlni și în această epocă, vor împrumuta „valențe expresive inedite dinamice" ; în fine, „epoca desăvîrșirii naționale a continuat cu forma bărbătească a marșului, dar a dat naștere tipului propriu de cîntec patriotic : imnul".

De la tradiția melosului popular protestatar, sătesc, la conturarea melosului orășenesc revoluționar și împletirea, în cele din urmă, a celor două surse, în tendința cîntecului patriotic românesc de a-și defini clar specificul național, drumul e deosebit de bogat în evenimente. Surprinzîndu-le, cartea lui Viorel Cosma completează dosarul genului cu un număr impresionant de titluri, creații de epocă inedite, pînă acum, pentru istoriografia noastră muzi-

* Edit. Facla, Timișoara, 1978.

cală. Metoda de prezentare e ingenioasă. Pentru că, din bogata succesiune de nume, titluri, evenimente, comunicate cu strictul de amănunte necesar, se conturează — la un moment dat — vederea panoramică pe care, de fapt, autorul ne-o propune, asupra epocii parcurse, cu elementele ei de referință. Sinteza se încheagă firesc, elementele de generalitate se impun prin insistența cu care revin ca atribute ale particularului. Apare în acest context, o idee fundamentală: marile cîntece ale neamului, care au străbătut ca un fir roșu diferite epoci istorice rămînînd apoi în memoria generațiilor ca leit-motive ale epopeii naționale, au fost aproape întotdeauna premergătoare evenimentului istoric concret de care și-au legat apoi numele.

Ele au apărut și au circulat mai întotdeauna ca expresie a frămîntărilor epocii, izvorînd din comandamentele sociale și împlinindu-și menirea tocmai prin capacitatea pe care au avut-o de a pregăti un anume eveniment istoric, constituindu-se în eficiente mijloace de propagandă revoluționară și patriotică în rîndul celor mai largi mase populare. Autorul volumului își propune să ne demonstreze acest adevăr prin elocvența exemplelor oferite și reușește chiar să contureze existența, dincolo de marile creații care ni s-au impus peste timp, a unor întregi curente artistice în genurile respective, antrenînd forțe componistice profesioniste și amatoare din rîndul muzicienilor autohtoni ca și al celor străini.

Și aici apare un alt merit al cărții. Demonstrînd rolul pe care cîntecul patriotic l-a avut în istoria poporului român ca factor unificator de conștiință națională (*Deșteaptă-te, române, Hora Unirii, Pe-al nostru steag, Sfîntă zi de libertate, Pui de lei, Marșul lui Iancu, Tricolorul, Cîntecul gintei latine,* fiind prezente în pragul veacului al XX-lea în aproape toate culegerile muzicale apărute în diferite provincii românești), Viorel Cosma se oprește asupra creatorilor acestor cîntece (unele devenite folclor), căutînd atît să restabilească locul lor în istoria muzicii românești, atunci cînd e vorba de compozitori considerați îndeobște „mărunți", cît și să descifreze adevărul în legătură cu datele momentului creației, atunci cînd numele autorilor s-au pierdut sau au dat naștere la confuzii. O altă întrebare la care va încerca să răspundă se referă la numele poeților. (Îl va descoperi astfel pe criticul muzical Iuliu Roșca semnînd cu pseudonimul Ion Dormidont versurile unor cîntece patriotice, printre care și *Imnul eroilor* de Ionel Brătianu).

Cartea repune în discuție contribuția cîntăreților bisericești la dezvoltarea muzicii românești în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Vom găsi aici, printre primii autori de cîntece patriotice și revoluționare, psalți ca Anton Pann, Veniamin Costache, Ilarion Argeșiu, Constantin Parascoveanu, Iraclie Porumbescu, Gheorghe Ucenescu, George Ioan; contribuția muzicienilor profesioniști proveniți din rîndul cîntăreților bisericești la crearea și răspîndirea unor cîntece cu conținut social și politic protestatar este atestată și de numeroasele manuscrise în semiografia psaltică, prin care au circulat aceste cîntece în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Tabloul genezei cîntecelor patriotice românești în perioada „clasică" a veacului trecut, este completat aici de influențele Marseillaisei și ale altor cîntece ale revoluției franceze, ale cîntecelor eteriste, printre care și *Cîntecul zaverei* sau „al zurbagiilor lui Ipsilante de la 1821—1822" — publicat de Anton Pann în *Spitalul amorului,* cărora li se vor adăuga ariile din opere și operete de circulație și popularitate europeană, preluate și adaptate uneori prin intermediul lăutarilor. Acest din urmă fapt, ar putea explica, de pildă, asemănările izbitoare ale începutului melodiei *Horei Unirii* (în versiunea ei populară aflată în circulație și astăzi), cu începutul unei arii din opera LULU de Fr. Kuhlau — remarcă Viorel Cosma, încercînd să găsească adevărul în controversata problemă a autorului acestei melodii. Să fie el același Alexandru Flechtenmacher care semnase o altă versiune muzicală a *Horei Unirii* pe versurile lui Vasile Alecsandri, litografiată în 1856 de D. Parteni și pusă în vînzare prin librăriile din Iași?

Viorel Cosma aduce numeroase argumente *împotriva* acestei supoziții. În cele din urmă „taie" nodul gordian cu argumentele logicii elementare: „În orice caz, acceptarea ipotezei lui George Breazul ca un compozitor să scrie două piese diferite cu *același* titlu și pe *aceleași* versuri, difuzîndu-le *paralel* în *aceeași epocă,* ar fi un fapt unic în analele muzicii noastre".

Biografia imnului național — iată o altă problemă pe care autorul o aduce în discuție cu interesante contribuții istoriografice, începînd de la foaia volantă cuprinzînd *Imnul moldovenilor la anul nou 1832,* pe care o și reproduce în facsimil — și continuînd cu stabilirea momentului genezei imnului național, ca expresie a cîntecului patriotic, în vremea lui Al. I. Cuza; fapt pus în evidență de nenumăratele „imnuri" care au circulat în epocă, cu tendința de a fi oficializate.

Mai apar aici semnificative documente de epocă ce atestă larga răspîndire internațională a unor cîntece ca *Deșteaptă-te, române* sau *Hora Unirii* (uneori în versiuni melodice inedite); interes deosebit prezintă, în acest sens, versiunile cu texte românești descoperite în Slovacia, ca și versiunea cu conținut nou revoluționar a melodiei populare a *Horei Unirii,* care va apare într-o tipăritură din Uniunea Sovietică însoțită de versuri muncitorești sub titlul „*Hora muncitorilor*".

Nu putem să nu remarcăm volumul impresionant de creații de epocă pe care autorul le aduce aici în discuție, argumentînd existența și permanența de-a lungul întregii perioade cercetate, a unei intense preocupări în direcția creării de cîntece patriotice, din partea unor categorii diverse de creatori. Reconsiderarea locului unor creatori „mărunți", este totodată și prilejul de a completa galeria compozitorilor noștri clasici, în special cu nume din rîndul autorilor autohtoni; dincolo de contribuțiile — destul de bine definite — ale unui Anton Pann, Alexandru Flechtenmacher, Gavriil Musicescu, Gheorghe Dima, Ciprian Porumbescu ș.a., se conturează mai clar și muzicieni ca Pascu Purcărea, Theodor Georgescu, Grigore Ventura, Ionel Brătianu, Timotei Popovici, ca să amintim numai cîțiva. Racordarea cîntecelor revoluționare create de muzicienii

naționalităților conlocuitoare la realitățile istorice ale acestor meleaguri, afirmarea sentimentelor de solidaritate ale acestor compozitori cu împlinirea aspirațiilor de libertate națională ale poporului român — este o altă idee pe care o urmărește cartea.

Sigur că, așa cum arătam la început, dorindu-se și reușind să fie o sinteză *de largă accesibilitate* a temei de complexă problematică pe care o abordează, *De la cîntecul zaverei la Imnurile unității naționale*, noua lucrare a muzicologului Viorel Cosma nu epuizează toate aspectele posibile. Specialistul nu va găsi în acest volum analize tehnice sau citate muzicale. Va afla în schimb o deosebit de bogat ilustrată frescă a frămîntărilor creatoare ale epocii, prezentată într-un stil alert și captivant, din care nu lipsesc unele accente polemice și care, înainte de toate, reușește să se impună prin volumul mare de informație inedită muzicală. 49 de documente în facsimil și o bibliografie selectivă de aproape 100 de titluri sporesc o dată mai mult interesul volumului de față, în care, aducînd în discuție puncte de vedere originale asupra temei abordate, Viorel Cosma deschide orizonturi noi cercetării de specialitate în domeniul istoriei cîntecului patriotic și revoluționar românesc.

Gruia STOIA

CARTEA MUZICALĂ STRĂINĂ

O nouă perspectivă a muzicologiei*

Un simț acut al demnității și independenței muzicologiei, ca știință, l-a determinat pe F. Joseph Smith să nu adere total la nici una dintre actualele orientări istorice sau analitice ale disciplinei. Trăind în obsesia artei muzicale, pe care a profesat-o atît ca interpret, cît și în calitate de comentator al ei, urmînd studii de specialitate și de filozofie la Freiburg în Republica Federală Germania, în Canada și Statele Unite ale Americii, profesor de istoria muzicii la cîteva mari universități americane, unde a fost preocupat îndeosebi de evul mediu, Renaștere și perioada barocă, fecundul autor al unor valoroase scrieri muzicologice este animat, în noua sa lucrare, de gîndul unei ample introduceri în filozofia sunetului, element dominant al artei pe care o slujește.

Factor esențial al culturii omului de azi, muzica îl preocupă pe autor ca una din expresiile cele mai caracteristice ale tendinței de exteriorizare a realităților umane mai profunde. Pornind de la studiile lui Helmholtz, Carl Stumpf și Husserl, el urmărește să ofere o dialectică a sunetului muzical, pentru care apelează la fenomenologie. Singură ea poate să contribuie la clarificarea din perspective științifice, estetice, a muzicii, căreia îi atribuie un rol crucial în developarea conștiinței individuale și colective.

Adversar al specializării exagerate în dauna unui orizont mai larg de cultură al omului de știință sau al artistului, autorul supune și muzicologia unei critici din perspectivă filozofică, susținînd că disecarea *in vitro* a operei muzicale duce, fatal, la neglijarea sau chiar la neînțelegerea esenței ei. O aserțiune ce pare cel puțin stranie la un autor care ambiționează să coboare pînă la substanța însăși a artei sonore : sunetul fizic ! Aparența este însă, în cazul lui, eronată, odată ce, dincolo de antrenamentul științific riguros al muzicologiei, el percepe și consideră arta muzicală ca pe o trăire, ca pe un fenomen al cunoașterii. De asta, alături de aspectele de istorie, critică și estetică ale muzicologiei, dorește să-i atribuie și indispensabila dimensiune filozofică, un nou orizont de gîndire. În această ordine de idei este nevoie de o fuziune interdisciplinară a muzicologiei contemporane, o reapropiere a compartimentelor și perspectivelor de cercetare specializate pînă la a nu depinde una de alta, ceea ce duce la categorizări rigide, la neînțelegerea muzicii ca fenomen de artă, de viață.

F. Joseph Smith pledează pentru o identificare a auditorului cu muzica trăită ca o *experiență* și ca un *fenomen.* Autentica atitudine fenomenologică a muzicii, dincolo de analiza operei, este audierea — *listening* — a expresiei ei sonore. Fiindcă, muzica este mai curînd artă decît știință, ea este „viață, viață prin sunete, *caldă* și nu rece, iar impactul nostru cu fenomenul muzical trebuie să fie *subiectiv* și personal. De cîte ori nu anulăm dragostea /înțelegerea/ muzicii prin analiza ei științifică ! În calitatea ei de fenomen uman, muzica este limbajul mai degrabă al inimii, decît al minții. Prin inimă nu înțelegem, firește, sentimentalitate, ci mai degrabă dimensiune umană, opusă raționalului și științificului".

Făcînd această afirmație, autorul precizează că nu este un neoromantic, deși, asemenea lui Bartók, Prokofiev sau chiar Hindemith, nu vede nimic de disprețuit în neoromantism : *„...în oricare om trebuie să persiste un simbure de romantism, dacă dorește să rămînă uman"*, îl citează el pe Schönberg.

Pornind de la aceste premise, F. Joseph Smith trece în revistă muzica în gîndirea filozofică a vechilor greci, a evului mediu, a perioadei baroce, teoria carteziană în raport cu „știința" muzicii, sunetul muzical în concepția despre timp a lui Husserl, ajungînd la concluzia necesității re-educării etice și estetice a raportului dintre omul de azi și muzică, spre a-și redobîndi capacitatea primară, ingenuă de percepere a fenomenului sonor organizat în expresie artistică.

Un prim volum, care inițiază și pregătește apariția următorului, unde autorul va încerca, pare-se, să ofere modalitățile și perspectivele acestui proces de re-educare a muzicianului, a auditorului modern.

George SBÂRCEA

* F. Joseph Smith, THE EXPERIENCING OF MUSICAL SOUNDS. Prelude to a Phenomenology of Music. Gordon and Breach, New York, 1979.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Aspects des relations musicales italo—roumaines*

par dr. Vasile TOMESCU

Il y a soixante ans, plus exactement le 16 novembre 1919, Alfonso Castaldi, de retour à Bucarest d'un voyage en Italie, sa patrie, terminait le nouvel opus intitulé *Aria di Giulio Caccini Trascrizione per Violino (o violoncello) ed orchestra d'archi.* Ce moment, point de départ d'une féconde activité consistant à remettre au jour des oeuvres musicales italiennes des siècles passés, est significatif non seulement par rapport aux thèmes abordés à l'occasion du présent Convegno, mais aussi sur le plan plus vaste des relations musicales italo-roumaines, sujet d'une monographie en voie de rédaction. Dans le contexte de ces relations, la vie même et la création artistique d'Alfonso Castaldi constituent un chapitre intéressant qui commence en Italie et finit sur le sol roumain. On pourrait croire qu'une pensée mystérieuse fit le jeune musicien formé au Conservatoire de Naples chercher à accomplir sa destinée là où finit le „chemin sans poussière" du Danube.

Né le 23 avril 1874 à Maddalone, dans la province de Caserta, Alfonso Castaldi apprit dès son enfance à jouer de plusieurs instruments musicaux et assimila même la technique du contrepoint ; plus tard, au Conservatoire de Naples, il eut Paolo Serrao pour professeur d'harmonie et Francesco Cilèa et Umberto Giordano pour professeurs de composition. Venu en Roumanie à l'âge de 20 ans, cet élève doué de l'école napolitaine aura des élèves à son tour, au Conservatoire de Bucarest, où il enseignera l'harmonie, le contrepoint, la composition et l'orchestration depuis 1904 jusqu'en 1940. Chef d'orchestre au pupitre de la „Filarmonica" de Bucarest et d'autres orchestres roumains, membre fondateur de la Société des Compositeurs Roumains (1920), Alfonso Castaldi est l'auteur d'oeuvres d'un réel mérite, dont les plus populaires sont: „Tarantella", esquisse pour orchestre à cordes, publiée par la Maison Ricordi de Milan et exécutée en Roumanie sous la direction de Georges Enesco, de Georges Georgesco, de Constantin Silvestri et en Italie par le Grand Orchestre de la Radiodiffusion de Rome dirigé par Carlo Brunetti ; „Marsyas", poème symphonique imprimé et exécuté en Roumanie et aux États-Unis, enregistré sur disque Electrecord, Bucarest, et executé en Italie par l'or-

* Texte présenté, en résumé, au symposium de Prato, mai 1979, sur le thème *I Caccini nella Firenze Medicea / Aspetti storici, estetici, interpretativi ed esecutivi.*

chestre *Augusteo* de Rome dirigé par Georges Georgesco ; la IIe Symphonie, exécutée sous la direction de chefs d'orchestre tels que Hermann Scherchen, enregistrée sur disque Electrecord — Bucarest. Dans sa création et dans son activité comme professeur de plusieurs générations de compositeurs, Alfonso Castaldi a mis en valeur les traditions de l'école italienne aussi bien que sa propre expérience en ce qui concerne la connaissance et le renouvellement du langage musical en concordance avec les orientations de l'impressionnisme français et du symphonisme allemand. Ainsi que nous l'avons montré d'une manière plus détaillée dans la monographie dédiée à Alfonso Castaldi, la musique roumaine n'est pas restée étrangère au musicien, qui lui a emprunté quelques particularités de structure modale et même des intonations caractéristiques de la musique populaire.

Son attachement pour l'Italie — qu'il évoque en des paysages, car ce musicien fut aussi un peintre plein de talent — est confirmé par sa passion à mettre en lumière des valeurs de la poésie et de la musique italiennes. La lettre où notre musicien se déclare d'accord à faire partie de l'association „Alessandro Scarlatti" de Naples, à l'occasion de son voyage en Italie, l'an 1919, que nous avons déjà mentionné, est révélatrice à ce point de vue : „Ringrazio vivamente il Comitato Artistico, in unione al consiglio Direttorio dell'Associazione „Alessandro Scarlatti" d'avermi nominato Socio Onorario e Consultore. Accetto e aderisco con tutto il cuore alla bella iniziativa.

Quanto a quanto merito si acquisterà l'Associazione „Alessandro Scarlatti" divulgando e facendo rivivere i capolavori della *nostra grandissima* Arte Musicale antica, che fù e sarà sempre, ne sono certo — malgrado le diffamazioni di certi marioli stranieri — la scintilla che accenderà il fuoco artistico in ogni anima sensibile, a qualunque nazione civile essa appartenga.

Auguro, dunque, all'Associazione „Aless. Scarlatti" vita lunga e feconda".

Résultat des préoccupations pour lesquelles Castaldi avait été coopté à l'Association mentionnée, la partition pour orchestre à cordes et les parties de l'*Aria* — il s'agit du madrigal *Amarilli mia bella* du volume NVOVE MVSICHE DI GIVLIO CACCINI DETTO ROMANO. IN FIRENZE APPRESSO MARESCOTTI MDCI (fol. 19) — se trouvent à la Bibliothèque du Conservatoire de Musique „Ciprian Porumbescu" de Bucarest, cote MsR III, 4. Nous avons publié cette pièce dans l'un des quatre volumes comprenant les oeuvres posthumes de Castaldi [1]). La dédicace „All'amico e collega C. Nottara" se réfère à l'ex-élève de Castaldi, violoniste, chef d'orchestre et compositeur. L'*Air* de Caccini-Castaldi fut publié, sous forme de réduction de violon (violoncelle) à accompagnement de piano, aux Éditions G. Enacovici, Bucarest 1922. La première audition de l'*Air*, dans sa version pour orchestre à cordes, eut lieu le 18 février 1920, au concert de l'orchestre *Tinerimea Artistică* dirigé par Castaldi, dans la Salle du Théâtre National de Bucarest. Alfred Alessandrescu, chef d'orchestre et compositeur, ex-élève de Castaldi, relevait ainsi la signification de cette manifestation consacrée à la musique italienne ancienne [2]) : „L'excellent musicien ayant entrepris un voyage en Italie pendant toute la durée de notre guerre, nous est revenu de là avec un bagage musical extrêmement précieux en fait de musique ancienne italienne inédite. Il s'y est adonné à d'importantes recherches d'archéologie musicale, en fouillant en tous les sens les archives et les bibliothèques musicales d'Italie. Il y trouva une quantité d'oeuvres charmantes de l'école italienne, encore inconnues et qu'il harmonisa, arrangea ou orchestra avec une piété et une conscience de véritable artiste. On ne saurait trop louer une si noble tâche de reconstituer un tas de pages exquises, qui demeuraient cachées à l'ombre poussiéreuse des bibliothèques. M. Castaldi a remis au jour nombre de pages de Provenzale, Anzalone, Traetta, Vivaldi, Caccini etc., les maîtres italiens des 17e et 18e siècles.

Nous entendîmes d'abord au concert dirigé par M. Castaldi un triple *concerto* pour violons et orchestre de Antonio Vivaldi, orchestré par notre musicien avec ce respect et cette conscience de l'artiste supérieur (...) Le *Minuetto cantato* de Tomaso Traetta est une oeuvre charmante bien que quelque peu trop longue, vu le peu de modulations qu'elle comporte (...) Ce menuet chanté que Mme Dragulinesco mit en valeur avec un art parfait fut transcrit d'après un manuscrit trouvé à la Bibliothèque Marcienne à Venise. M. Castaldi l'orchestra avec une sûreté de main et un soin des détails remarquables [3]).

Un air de Giulio Caccini (1546—1614), toujours transcrit et orchestré par Castaldi, fournit l'occasion à M. Crainic de montrer les perles de son violoncelle". L'*Air* de Caccini fut repris aux concerts du 16 mars 1921, soliste Nicolae Ochi Albi, du 14 février et du 9 mai 1926, soliste George Cocea ; ce dernier interprète a présenté l'*Air* avec accompagnement de piano au récital donné à Bucarest il y a un mois, à l'occasion de son 75-e anniversaire.

Comment a procédé Castaldi à la restitution de la musique de Caccini dans l'esprit de l'époque, en lui conférant en même temps des dimensions nouvelles, orchestrales ? On sait que le triomphe de la monodie accompagnée du *basso continuo* détermine une étape distincte dans l'histoire de la création musicale. Dans la conception des promoteurs de la nouvelle orientation, qui s'est cristallisée dans le cadre de la *Camerata Fiorentina*, l'élaboration du discours sonore conformément aux normes traditionnelles de la polyphonie constituait une attitude dogmatique, conformiste. Ils faisaient ressortir

avec une verve polémique le scholasticisme du procédé de l'imitation thématique, le manque de nuances par rapport à l'essor de la sensibilité et de la fantaisie de l'artiste, et ils reprochaient en général à l'art du contrepoint une certaine immobilité. Au lieu d'une construction sévère on préconisait une dynamique de la mélodie capable de rendre la relation intime entre la parole et son vêtement sonore, variant depuis le lyrisme contemplatif jusqu'au pathétisme dramatique. „Nei madrigali come nelle arie — spécifie Caccini dans *Avvertenza ai lettori,* au début du volume LE NUOVE MUSICHE — ho sempre procurata l'imitazione de i concetti delle parole, ricercando quelle corde più o meno affetuose, secondo i sentimenti di esse, e che particolarmente avessero grazia, havendo ascosto in esse quanto più ho potuto l'arte del contrappunto". C'était le désir de faire augmenter la capacité expressive de la musique en harmonie avec l'aspiration d'ensemble de la Renaissance à la connaissance et à la mise en valeur des vertus créatrices de l'homme, de sa sensibilité et de sa vie affective. Dans les nouvelles tendances promues par Caccini et Peri on discerne la continuité de la pensée des Anciens, la résurrection des qualités expressives propres au mélos méditerranéen. La monodie, telle qu'elle est attestée par la théorie antique et médiévale, préoccupait Caccini. En faisant l'éloge de l'expérience acquise par suite du contact avec les hommes de lettres et les musiciens qui fréquentaient la *Camerata Fiorentina,* Caccini soulignait, en antithèse avec les principes du contrepoint, qualifié de *laceramento* de la poésie [4]) : „Ils m'ont conseillé au contraire de cultiver ce genre hautement loué par Platon et d'autres philosophes, qui ont affirmé que la musique n'est autre chose que la parole et le rythme et le son en dernier lieu [la favella e il ritmo e il suono per ultimo] et non pas dans l'ordre contraire, si l'on veut qu'elle puisse pénétrer dans l'intelligence d'autrui et y produire ses effets étonnants qu'admirent les auteurs, et qu'on ne pouvait produire par le contrepoint dans les musiques modernes". Il est pourtant évident que, en formulant le principe d'une relation parfaite entre l'expressivité de la parole et la représentation musicale de cette dernière, et aussi le principe de la subordination de la polyphonie à la fonction d'accompagnement, la nouvelle école manifestait à son tour quelque excès et tendait à un maniérisme qui pouvait cultiver — plus que le sentiment — la sensualité, les effets faciles de l'art vocal.

L'empreinte de la personnalité de Castaldi est, dans ce domaine de sa création, intentionnellement discrète, ce qui s'explique non par la difficulté de trouver des répliques modernes à des chefs d'oeuvre consacrés, mais par un sentiment de respect envers les vérités formulées par les grands maîtres — soit qu'ils cultivent la monodie, soit qu'ils représentent la polyphonie — le même sentiment qui préside à l'oeuvre de restauration des peintures célèbres, des vases ou des statuettes antiques. Castaldi a traité la polyphonie vocale en remarquable connaisseur dans une oeuvre de sa propre invention écrite dans le style de l'époque et aussi dans une composition sur un thème classique. Il s'agit dans le premier cas du madrigal lyrique *Lauda di Beatrice Dalla „Vita Nuova" di Dante,* pour huit voix a cappella, daté du 4 juin 1921, composé comme hommage à l'occasion du sixième centenaire de Dante [5]).

Dédié „Alla Società Corale „Carmen" ed al suo valente direttore, Signor Demetrio Kiriac", le madrigal *Lauda di Beatrice* fut interprété par ces artistes le 1 janvier 1922. L'idée de rendre cet hommage à Dante — et en même temps au génie de la littérature et de la poésie italiennes — fut suggérée à Castaldi par son ami Ramiro Ortiz, auteur de l'oeuvre „PER LA STORIA DELLA CVLTVRA ITALIANA IN RVMANIA — STVDI E RICHERCHE", Bucarest, 1916, et d'autres contributions à la connaissance de l'histoire et de la culture des Roumains. Une ingénieuse technique de l'emploi des deux *salmi* ou *cori spezzati,* d'après le modèle expérimenté au XVIe siècle à la Basilica San Marco de Venise par Adrien Willaert, et qui rappelle à son tour le procédé du chant antiphonique, responsoriel, se révèle extrêmement efficace pour la création d'une polyphonie libre permettant le mouvement expressif, individualisé des 8 voix, sans doublage et sans imitations rigoureuses. L'état poétique d'extase lyrique et le principe de la cohérence harmonique et de la stabilité tonale sont les traits dominants de cette oeuvre de Castaldi.

Dans le deuxième cas, l'habileté d'Alfonso Castaldi en ce qui concerne l'art du contrepoint répond aux exigences précises qu'implique le *Prélude sur un thème inédit de Scarlatti.* Conçu comme premier mouvement, *Molto vivace,* de la *Suite en la majeur pour orchestre à cordes* et exécuté le 14 février 1926 à l'Athénée Roumain de Bucarest sous la direction du compositeur, le *Prélude* est resté dans le répertoire dans sa variante pour piano [6]) ; cette dernière, réalisée par le compositeur Mihail Andricu, a été revue par la pianiste Aurelia Cionca, à qui la pièce a été dédiée et qui l'a interprétée le 22 février 1922 au Städtlicher Kaufhaus-Saal de Leipzig, ensuite en Autriche. La facture, strictement polyphonique, sollicite avec témérité le jeu instrumental, le déroulement à contours précis des parties orchestrales, bien que la conception harmonique, les structures en accords sous-jacentes à l'écriture en contrepoint soient évidentes ici une fois de plus.

Par rapport à ces modalités de restitution des chefs d'oeuvre de la poésie ou de la musique italienne classique, l'orchestration de l'*Air* de Caccini tient compte des principes résumés ci-dessus, exposés dans NVOVE MVSICHE. La ligne confiée au soliste dans le madrigal *Amarilli mia bella* devenu *Air* est presque identique à celle que publia Arnold Schering [7]), avec cette

différence que chez Castaldi le ton n'est pas sol mineur mais ut mineur. Les parties de l'orchestre à cordes obéissent, dans leur évolution, aux postulats formulés par Caccini : les étages inférieurs — la contrebasse alternant avec le violoncelle — réalisent un *continuo* à l'aspect mélodique quelquefois discernable, d'autres fois marqué seulement en *pizzicato ;* quant aux voix médianes, elles configurent un flux permanent de dessins destinés à donner de la consistance, de la densité au discours sonore. La partie soliste ne dépasse pas les limites du régistre moyen du groupe de cordes, dont elle se distingue par le relief thématique et par la différence de nuances, sans recourir à des éléments de virtuosité, à une ornementation de nature à épater. Castaldi nous a révélé dans cet *Andante affettuoso* d'un lyrisme noble et inspiré l'existence latente non pas d'une antinomie, mais d'une correspondance organique, structurale entre l'ancienne et immortelle monodie représentée par l'art de Caccini et les ressources novatrices de la polyphonie, cette dernière étant le résultat d'un laborieux travail dans le domaine de la composition et d'un ample processus de synthèses créatrices.

Je voudrais relever en conclusion le fait que les valeurs de la culture et de la civilisation italiennes des siècles passés ont été présentes dans la vie spirituelle des Roumains non seulement par la voie de l'époque moderne mais aussi grâce aux contacts directs, contemporains, très intenses à partir du Moyen-Âge. Ainsi, c'est dès XIIIe et XIVe siècles, alors que Gênes et Venise entretenaient d'importants rapports comerciaux et culturels avec des villes roumaines situées sur le Danube et sur la Mer Noire, que date le cycle de ballades et de *colindas* (noëls) qui chante les guerres des „Frînci" (Italiens) contre les Turcs. Voici un „colind de băiat" (noël de jeune homme) noté dans la commune de Lupşanu-Lehliu, département de Ialomiţa, intitulé *Icea-n vadul Brăiliţei.*

La mélodie a un substrat pentatonique et un rythme épitrite, étant caractérisée par de riches variations ornementales, ce qui implique une évolution à partir d'un prototype archaïque. Nous reproduisons la *colinda* en version authentique enregistrée sur disque Electrecord-Bucarest [8]) et en une interprétation spéciale d'après la version publiée en 1927 par Mihail Vulpescu [9]).

Dans le domaine de la musique religieuse, d'innombrables concordances attirent notre attention, dont nous ne mentionnons qu'une : le fait qu'une mélodie comme la séquence *Stabat Mater Dolorosa* de Jacopone da Todi a des liens de continuité avec les chants religieux roumains consacrés ou apocryphes ayant pour titre générique *Sta maica amar plîngînd (La mère était debout et pleurait à chaudes larmes) ;* il s'agit ici de ce même phénomène d'interpénétration entre une oeuvre notoire et la création anonyme qui se manifeste dans le folklore italien aussi, par exemple dans le cas de *Nosthra Signòra ha pièntu,* publiée par Pietro Sassu dans le recueil *La gobbula sassarese* [10]). Dans l'anthologie de *Sacri Concentus,* élaborée en 1669 par le compositeur roumain Ion Căianu, organiste, membre de l'ordre des Franciscains de Transylvanie, figurent des mélodies de Lodovico Viadana, Adriano Banchieri et Giovanni Rovetta, qui ont circulé par cette voie dans des centres culturels roumains en pleine Renaissance. Le domaine de la culture laïque est représenté, dans la période où l'activité de la Camerata Fiorentina était à son apogée, par des aspects passionnants tels que la présence d'un *Hymne à Dieu* créé par le prince régnant roumain Petru Cercel, dans le volume DIALOGHI PIACEVOLI DEL SIG. STEFANO GVAZZO. In Venetia, Presso Gio. Antonio Bertano, MDLXXXVI, p. 76. ; le dernier vers de l'hymne ne manque pas de signification musicale : „Et al fin uola al Ciel con festa, et canto" ; l'activité déployée à Alba Iulia par des musiciens comme Giovanni Battista Mosto, auteur de quelques volumes de madrigaux dont l'impression est contemporaine des créations de la Camerata Fiorentina, et l'auteur du traité publié sous le titre IL TRANSILVANO DIALOGO SOPRA IL VERO MODO DI SONAR ORGANI ET ISTROMENTI DA PENNA DEL R. P. GIROLAMO DIRVTA PERVGINO... IN VENETIA APPRESSO GIACOMO VINCENTI MDXCIII. De la création de Mosto pendant son séjour à Alba Iulia comme maître de chapelle à la cour de Sigismond Bathory, nous vous présentons le madrigal *Dolce cantava all'apparir del sole ;* publiée dans le volume IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI A SEI VOCI, VENETIA 1595, cette pièce de style concertant, homophone, fut enregistrée sur disque Electrecord, Bucarest, interprétée par le choeur *Madrigal* dirigé par Marin Constantin [11]).

L'Italie du XVIe siècle fut pour le luthiste et compositeur Valentin Greff Bakfark, né à Brasov, ville située au centre géographique de la Roumanie, une des étapes importantes de ses tournées et en même temps la terre qui recouvre ses ossements. Car ce musicien transylvain, sollicité et applaudi par les centres artistiques importants de l'Europe, finit sa vie à Padoue où, dans sa jeunesse, il avait été le disciple d'Antonio Rotta, luthiste et pédagogue renommé. Nous vous offrons les pièces *Fantaisie* et *Ricercar* de Valentin Bakfark, interprétées par l'ensemble de musique ancienne dirigé par Ludovic Baci, sur un disque Electrecord, Bucarest [12]).

Nous considérons donc qu'il existe des arguments suffisants pour affirmer que la restitution des monuments musicaux anciens de l'Italie, entreprise par Alfonso Castaldi et par d'autres musiciens roumains comme un vrai programme esthétique à partir de la deuxième décennie du XXe siècle, constitue une réalisation qui continue la série ininterrompue des fructueux contacts culturels et artistiques entre l'Italie et la Roumanie.

[1]) Alfonso Castaldi, *Lucrări instrumentale (Oeuvres instrumentales), Supplément* à la revue *Muzica* No 5, 1957, Buc., pp. 33—37.

[2]) *La Semaine musicale*, dans L'ORIENT, *Quotidien roumain indépendant*, Dimanche 29 Février 1920, 3-e année, No 363, p. 1.

[3]) Publié dans Alfonso Castaldi, *Lucrări instrumentale şi vocale (Oeuvres instrumentales et vocales)*, IV, Suppl. à la Rev. *Muzica* No 10/1957, Buc., pp. 33—35.

[4]) Cf. J. Combarieu, *Histoire de la musique*. Paris, Armand Colin, Tome II, p. 10.

[5]) Publié dans Alfonso Castaldi, *Lucrări corale şi vocale (Oeuvres chorales et vocales)*, Suppl. Rev. *Muzica*, No 4/1957, Buc., pp. 21—26.

[6]) Publié dans Alfonso Castaldi, *Lucrări instrumentale şi vocale*, Suppl. Rev. *Muzica*, No 10/1957, Buc., pp. 4—14.

[7]) *Geschichte der Musik im Beispielen*/173.

[8]) Disque EPD 1257, Face I, *i (Antologia muzicii populare româneşti)*, présenté par Emilia Comişel et Ovidiu Bîrlea.

[9]) *Les coutumes roumaines périodiques*, Paris, Emile Larose, 1927, pp. 22 —24.

[10]) *La gobbula sassarese nella tradizione orale e scritta Archivio etnico linguistico musicale*, Roma 1968, Tipografia Mario Scopel, p. 24/3.

[11]) STM-ECE 01277/2, 3.

[12]) STR-ECE 01190/1, 1.

En français par TATIANA NICHITIN.

MAGAZINUL MUZICA *din Bucureşti*

Calea Victoriei nr. 41

vinde următoarele:

Tipărituri muzicale, discuri, instrumente muzicale, saxofoane, amplificatoare DELTA, coloane electronice, (difuzoare) de 12,5 waţi, orgi electronice, aparate radio, televizoare, aparate foto, naiuri şi piese de schimb pentru aparate foto, care se pot procura cu numerar şi virament de către toate instituţiile şi întreprinderile din ţară.

Pe baza cererilor formulate în scrisori obişnuite de către cumpărători, tipăriturile muzicale se pot procura contra ramburs, direct la domiciliu.

De asemenea, se fac expertize pentru viori, piane, demonstraţii practice privind modul de folosire la televizoare, magnetofoane, pick-upuri, totul gratuit.

Magazinul este deschis între orele 10—18.

Informaţii suplimentare la telefon: 15.60.86—15.86.96.

MUZICA ŞI ARTELE FRUMOASE

Georgeta Năpăruş — „Fluieraş"

De la debutul său, cu două decenii în urmă, şi pînă astăzi, pictoriţa Georgeta Năpăruş a desfăşurat o susţinută activitate creatoare, fiind prezentă cu regularitate la toate manifestările expoziţionale colective, ca şi în trimiterile peste hotare, într-un lung şir de ţări, a unor expoziţii de artă românească. Preocupările sale se îndreaptă cu predilecţie spre compoziţiile cu numeroase personaje grupate într-o multitudine caleidoscopică de imagini, acoperind aproape întreaga suprafaţă a tabloului. Desenate cu minuţie, ca în vechile cărţi împodobite cu miniaturi, figurile apar mai toate pe verticală, strîns lipite una de alta, privite mai ales frontal, într-o anume ritmică a siluetelor, dar şi dintr-un profil care ne duce cu gîndul la pictura Egiptului antic, într-o succesiune de scene, coerent articulate, care formează, s-ar putea spune, un fel de hore, ce se înscriu într-o viziune mirifică, întrucîtva fantastică, dar de un narativism plin de farmec, proprie în general creaţiei sale. Această labirintică ţesătură de linii, romburi, pătraţele şi dreptunghiuri, ce se întrepătrund, dispunîndu-şi decorativ suprafaţa pînzei, în spiritul artei noastre populare, unde pare a-şi avea sorgintea, duce însă la închegarea judicioasă, echilibrată, a unei idei călăuzitoare, la povestirea unei acţiuni sau evocarea unor momente istorice semnificative, la care artista revine cu obstinaţie, realizînd cu mijloace de expresie adecvată atmosfera epocii respective, concepută ca un cadru în care se desfăşoară spectacolul vieţii, adică orice act uman, individual sau colectiv.

Cromatismul viu, cu folosirea unor tonalităţi dominante, de obicei roşul cald, catifelat, dar şi albastrul sau verdele primăvăratec, precum şi unele suprafeţe de alb pur, amintind pereţii caselor ţărăneşti, conferă adesea tablourilor sale o atmosferă sărbătorească, solară, de adevărată încîntare vizuală. Altădată îşi circumscrie figurile într-un şir de medalioane ovale, în felul cunoscutelor tablouri fotografice colective menite a fixa imaginea unei promoţii oarecare, la absolvirea cutărei şcoli. Într-un ciclu închinat modei vestimentare de odinioară, Georgeta Năpăruş înscrie armonios o succesiune de figuri, îndeosebi feminine, inedită rezolvare compoziţională cu frumoase efecte picturale.

Pe lîngă aceste compoziţii, care-i definesc personalitatea, artista a pictat pregnant şi o serie de portrete, cum este *Fluieraşul* reprodus pe copertă, în care se resimte aceeaşi viziune feerică, aceeaşi grijă pentru mobilarea cu semne plastice a fundalului de această dată format dintr-o veche scoarţă populară, pe care desluşim cu uşurinţă, stilizate în spiritul folclorului nostru, siluete de copii şi de pomi, reduse la esenţialul cerut de tehnica ţesăturii, cadru potrivit pentru portretizarea acestui băieţel chipeş, cu trăsături încă în formare, de o cuceritoare candoare a vîrstei, cu priviri curioase, scormonitoare, pline de prospeţime şi sinceritate, uşor mirate în faţa vieţii, a cărei aventură spirituală urmează abia s-o cunoască. După îmbrăcămintea albă, de pînză, cu mîneca largă, şi după bundiţă, este desigur un copil de la ţară, obişnuit de mic să cînte din acest străvechi instrument muzical popular, care este fluierul, uneori mergînd în urma oilor scoase la păscut, cum întîlnim în atîtea tablouri ale lui Nicolae Grigorescu. Adesea, copiii învaţă singuri cum să-şi facă fluier şi îi putem întîlni şi astăzi, în unele localităţi de munte mai ales, veniţi la tîrg cu traista plină de fluiere, pentru a le vinde. E un meşteşug deprins din vechime, moştenit din tată-n fiu, ca atîtea altele.

Tabloul are o anume savoare particulară ; pictoriţa şi-a adus personajul în prim-plan, conferindu-i o notă monumentală, prin felul cum l-a aşezat în pagină, iar această frontalitate, susţinută şi de un contur precis al formelor ce se decupează net prin albul cămăşii, îi împrumută un aer sărbătoresc, o decorativitate atrăgătoare ; parcă aşteptăm să-i auzim cîntecul spontan, ca un act de vitalitate, de afirmare a unei bucurii plenare, trăită cu sinceritatea anilor tineri, neîntinaţi de asprimile existenţei, cînd visul înaripat şi fantezia poetică par a fi starea firească a fiinţei umane în devenire.

Marin MIHALACHE

CUPRINSUL

TIBERIU OLAH (muzica)
TIBERIU UTAN (versurile)
Ţara lui Făt-Frumos . . . . . (pe planşă)
GHEORGHE DUMITRESCU
Rezonanţele muzicii patriotice în conştiinţa naţională 1
ALEXANDRU TĂNASE
Mesajul social al artei 3

CREAŢII ROMÂNEŞTI

dr. GRIGORE CONSTANTINESCU
„Noaptea cea mai lungă", operă de Doru Popovici 7
FRED POPOVICI
„Etos I" de Adrian Pop 10

ACTUALITATEA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

Din activitatea Uniunii compozitorilor . . 12
Agendă 13
Noi tipărituri 14
Discuri 15
EUGEN VICOS
Calendar muzical 16
TITUS MOISESCU
Filatelie muzicală 17

CÎNTAREA ROMÂNIEI

MIRCEA CHIRIAC
Orchestre simfonice 19
DUMITRU BUGHICI
Formaţii de cameră 20
GEORGE MANOLIU
Soliști instrumentiști 21
DORU POPOVICI
Tezaure corale maramureşene 21
DANIELA CARAMAN FOTEA
Teatre de estradă 23
ION CHIOREANU
Fanfarele de amatori 24

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează :
Edgar Elian, Vladimir Popescu-Deveselu, Luminiţa Vartolomei, Smaranda Oţeanu, Iosif Sava, Nicolae Brînduş, Anton Dogaru, Radu Stan, Mihaela Marinescu, Mihaela Niculescu, Dan Scurtulescu, Ştefan Cărăpănceanu, Cristina Bohaciu, Leonida Brezeanu, Valeria Oprişu . . . 25

RECENZII

GRUIA STOIA
Viorel Cosma — De la Cîntecul Zaverei la Imnurile unităţii naţionale 39
GEORGE SBÂRCEA
O nouă perspectivă a muzicologiei . . . 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

dr. VASILE TOMESCU
Aspects des relations musicales italo-roumaines 42

MUZICA ŞI ARTELE FRUMOASE

MARIN MIHALACHE
Georgeta Năpăruş — „Fluieraş" 47

SOMMAIRE

TIBERIU OLAH (musique)
TIBERIU UTAN (vers)
Ţara lui Făt-Frumos (Le pays du Prince Charmant) . . . . . (sur planche)
GHEORGHE DUMITRESCU
Échos de la musique patriotique dans la conscience nationale 1
ALEXANDRU TĂNASE
Le message social de l'art 3

OEUVRES ROUMAINES

dr. GRIGORE CONSTANTINESCU
„Noaptea cea mai lungă" („La plus longue nuit"), opéra de Doru Popovici 7
FRED POPOVICI
„Etos I" („Éthos I") de Adrian Pop . . . 10

L'ACTIVITÉ MUSICALE ROUMAINE

Aspects de l'activité de l'Union des Compositeurs 12
Agenda 13
Nouvelles publications 14
Disques 15
EUGEN VICOS
Calendrier musical 16
TITUS MOISESCU
Philatélie musicale 17

HYMNE À LA ROUMANIE

MIRCEA CHIRIAC
Orchestres symphoniques 19
DUMITRU BUGHICI
Ensembles de chambre 20
GEORGE MANOLIU
Solistes instrumentistes 21
DORU POPOVICI
Trésors choraux du Maramureş 21
DANIELA CARAMAN FOTEA
Théâtres de variétés 23
ION CHIOREANU
Fanfares d'amateurs 24

LA VIE MUSICALE

Signataires :
Edgar Elian, Vladimir Popescu-Deveselu, Luminiţa Vartolomei, Smaranda Oţeanu, Iosif Sava, N. B., Anton Dogaru, Radu Stan, Mihaela Marinescu, Mihaela Niculescu, Tudor Vladimir, Dan Scurtulescu, Ştefan Cărăpănceanu, Cristina Bohaciu, Leonida Brezeanu, Valeria Oprişu . . . 25

COMPTES RENDUS

GRUIA STOIA
Viorel Cosma — Des chants de la Révolution de 1821 aux hymnes de l'unité nationale . . 39
GEORGE SBÂRCEA
Une nouvelle perspective de la musicologie . 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

dr. VASILE TOMESCU
Aspects des relations musicales italo-roumaines 42

MUSIQUE ET BEAUX-ARTS

MARIN MIHALACHE
Georgeta Năpăruş — „Le joueur de flûte champêtre 47

BIBLIOTECA „ASTRA" SIBIU

MUZICA — Nr. 7 — 48 p. — București, iulie 1979

Redacția și administrația : București, Constantin Esarcu Nr. 2
Sector 1
Telefon : 15.93.61

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona, adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct), ZENO VANCEA, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU.

Pe coperta I : Georgeta Năpăruș — „Fluieraș"

I. P. Informația c. 1416

42.416

Prețul lei 7

8

MUZICA

AUGUST 1979

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
Anul XXIX nr. 8 (323) august 1979

Mesajul Tovarăşului Nicolae Ceauşescu adresat laureaţilor şi participanţilor la a II-a ediţie a Festivalului Naţional „Cîntarea României"

Cu prilejul prezentării spectacolului de gală şi deschiderii expoziţiei laureaţilor celei de a II-a ediţii a Festivalului „Cîntarea României", îmi face o deosebită plăcere ca, în numele Comitetului Central al Partidului, al Consiliului de Stat şi guvernului, precum şi în numele meu personal, să adresez cele mai calde felicitări tuturor celor distinşi în această mare competiţie naţională, milioanelor de oameni ai muncii — români, maghiari, germani şi de alte naţionalităţi — care şi-au adus contribuţia la succesul acestei vaste mişcări cultural-educative socialiste din patria noastră.

Desfăşurată timp de doi ani în întreaga ţară, a doua ediţie a Festivalului naţional „Cîntarea României" a dovedit, o dată în plus, rezultatele remarcabile dobîndite de orînduirea noastră nouă, socialistă, pe baza politicii partidului, în ridicarea nivelului de cultură al maselor populare, în asigurarea accesului neîngrădit al celor ce muncesc la minunatele comori ale artei şi culturii, în îmbogăţirea şi amplificarea continuă a vieţii spirituale a întregului popor.

Festivalul a reliefat roadele impresionante ale activităţii generale desfăşurate de partidul şi statul nostru pentru formarea conştiinţei socialiste a maselor, pentru educarea lor în spiritul idealurilor socialismului, al concepţiei revoluţionare despre lume şi viaţă — materialismul dialectic şi istoric — pentru formarea omului nou, constructor conştient al orînduirii socialiste şi comuniste.

Exprimînd cu putere democratismul societăţii noastre, al culturii noi, socialiste, din România, festivalul s-a evidenţiat ca un amplu cadru de manifestare atît a scriitorilor şi artiştilor profesionişti, cît şi a talentelor autentice existente în masa poporului, a muncitorilor, ţăranilor şi intelectualilor, dornici să se afirme şi pe tărîmul frumosului, să-şi dezvolte personalitatea în mod multilateral, să contribuie la îmbogăţirea continuă a patrimoniului nostru spiritual.

În cadrul festivalului s-au demonstrat încă o dată, în mod strălucit, geniul creator al poporului nostru, sensibilitatea sa artistică deosebită, precum și capacitatea de a îmbina în mod armonios tradiția artei milenare, pe care o moștenește, cu activitatea de creație inspirată din măreața ctitorie revoluționară pe care o realizează în prezent în mod liber, sub conducerea partidului, din realitățile luminoase ale patriei noastre socialiste.

O semnificație deosebită are împletirea organică a activităților cultural-artistice cu preocuparea pentru realizarea în bune condiții a sarcinilor economico-sociale, cu munca generală pentru înfăptuirea Programului partidului de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism, festivalul dovedindu-se o largă manifestare atît a talentului artistic cît și a muncii creatoare închinate propășirii patriei.

Fie ca viitoarea ediție a Festivalului național „Cîntarea României" să cuprindă mase și mai largi de participanți, să ducă la afirmarea unui număr și mai mare de talente, în toate domeniile creației și interpretării artistice, să ridice pe un plan superior viața culturală, întreaga activitate educativă din patria noastră. În felul acesta, festivalul își va îndeplini în condiții tot mai bune menirea de a contribui la formarea omului nou, la unirea forțelor întregului popor în munca și lupta pentru înălțarea României socialiste pe noi trepte de progres și civilizație.

Cu aceste convingeri, urez succese sporite în desfășurarea celei de a III-a ediții a Festivalului național „Cîntarea României", ridicarea sa la un nivel educativ și artistic tot mai înalt, pentru stimularea tot mai puternică a activității înfrățite, clocotitoare a oamenilor muncii din patria noastră consacrată înfloririi artei și culturii, înfloririi multilaterale a României, asigurării mersului înainte impetuos al societății socialiste.

Primirea de către tovarășul Nicolae Ceaușescu și tovarășa Elena Ceaușescu a conducerii Uniunii Compozitorilor

Tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, și tovarășa Elena Ceaușescu au primit, duminică, 21 august 1979, pe membrii conducerii Uniunii compozitorilor.

Au luat parte tovarășii Gheorghe Oprea, Dumitru Popescu, Gheorghe Rădulescu, Ștefan Voitec, Miu Dobrescu și Ilie Rădulescu.

Președintele uniunii, Petre Brâncuși, a înmînat tovarășului Nicolae Ceaușescu și tovarășei Elena Ceaușescu, din partea compozitorilor și muzicologilor poemul coral intitulat „Din inimile țării, un cîntec pentru țară" de compozitorul Radu Paladi, pe versuri de Nicolae Dragoș.

În cuvîntul rostit cu acest prilej, președintele Uniunii compozitorilor a spus :

Aș dori să mă achit de o îndatorire de onoare, aceea de a vă mulțumi și a vă exprima gratitudinea pentru faptul că ați dat curs rugăminții noastre de a ne primi spre a vă adresa un fierbinte omagiu în preajma împlinirii a 35 de ani de la victoria revoluției de eliberare națională și socială, antifascistă și antiimperialistă pentru a cărei izbîndă ați adus o contribuție atît de importantă.

Cu cîteva zile în urmă spuneați că în viața unei națiuni, 35 de ani nu sînt prea mulți, că în natură și societate, această perioadă poate fi socotită o clipă. Pentru România însă, cei 35 de ani de muncă și luptă eroică au o însemnătate cu totul aparte, poporului fiindu-i astăzi asigurate condiții demne de viață și cultură. La această muncă și luptă eroică am participat și noi, alături de toți oamenii muncii, cu toată ființa noastră, contribuind, pe măsura puterilor noastre, la efortul de creare a noi valori materiale și spirituale, menite să facă viața mai plină, mai bogată și mai frumoasă.

Am fost și vom fi angajați cu toată responsabilitatea de artiști-cetățeni în dinamica manifestare a creativității românești care este Festivalul național „Cîntarea României", inițiată de dumneavoastră, mult stimate tovarășe secretar general, și concepută, ca o vastă mișcare de educare și autoeducare. Cu sprijinul Consiliului Culturii și Educației Socialiste, încă din etapa de masă cîteva sute de compozitori au sprijinit și îndrumat direct activitatea formațiilor artistice de amatori, le-au dedicat creații inspirate din preocupările lor, au avut posibilitatea să cunoască temeinic viața oamenilor muncii de la orașe și sate, să conducă activitatea unor Universități populare de educație muzicală, cercuri de prieteni ai muzicii și cenacluri de creație muzicală, să dobîndească o experiență unică pentru procesul lor creator. Ei au fost prezenți pînă în etapa finală, pînă la spectacolul laureaților susținut cu atîta strălucire și inventivitate.

Vă raportez că pe lîngă un număr important și valoros de cantate, oratorii, simfonii, lucrări camerale, numai în ultimul an și jumătate au fost create peste 800 de cîntece patriotice și revoluționare, unele dedicate personalității dumneavoastră, cîntece de muncă, ostășești, dedicate șoimilor patriei, pionierilor și tineretului, aproape 100 de lucrări pentru fanfarele de amatori. În urma criticilor aduse sînt evidente și unele realizări în domeniul muzicii ușoare, gen în care rămîn încă de împlinit deziderate importante. Realizările creației muzicale, muzicologiei, artei interpretative, vieții artistice, învățămîntului muzical din țara noastră se înscriu, prin originalitatea gîndirii și măiestria profesională, în circuitul mondial de valori care, așa cum ați indicat de atîtea ori dumneavoastră, se cere intensificat pe calea discului, tiparului, benzii de magnetofon, formațiilor artistice.

Considerăm că nu am făcut totul pentru îmbogățirea creației muzicale de cea mai largă audiență și rezonanță în public, în special în domeniul operei și baletului, cu lucrări de înaltă măiestrie, inspirate din problematica acestei mari epoci pe care o trăim. Cele 34 de opere, operete și balete scrise în ultimii doi ani conțin și pagini vibrante despre eroismul poporului nostru din trecut, acesta este un stadiu promițător, dar unele reflectă încă palid marile realizări ale epocii contemporane, marile probleme care frămîntă omenirea azi.

Vă rog să-mi acordați permisiunea de a mă face ecoul sentimentelor de gratitudine și ale tuturor slujitorilor învățămîntului muzical care, grație sprijinului pe care l-ați acordat, se situează astăzi printre cele mai trainice din lume, România ocupînd în competițiile internaționale, interpretative sau componistice, un loc de frunte. Este acum un prilej fericit de a vă asigura că în școala muzicală românească de toate tipurile nu pregătim artiști de seră sau eprubetă, că întregul învățămînt muzical este larg deschis tuturor talentelor, că el nu este o instituție elitară.

Permiteți-mi să exprim și recunoștința mea și a colegilor mei de muncă pentru că datorită dumneavoastră conservatoarele de muzică, cele de învățămînt de zi, viețuiesc și înfloresc astăzi și că ele vor cunoaște și în viitor o dezvoltare armonioasă.

Ne dăm seama că nu în toate acțiunile întreprinse rezultatele au fost în concordanță cu exigențele actuale. Am avut însă mereu în față imaginea comunistului și militantului neobosit pe care dumneavoastră și tovarășa Elena Ceaușescu le întruchipați cu atîta strălucire, în țară și peste hotare, și sîntem hotărîți să acționăm în spiritul stilului dumneavoastră propriu de muncă.

Permiteți-mi ca în încheiere să vă considerăm nu numai ocrotitorii culturii muzicale românești, ci și ctitorii noii muzici naționale și ai învățămîntului muzical militant de toate gradele și să vă înmînez acest poem coral conceput ca un omagiu adus neobositei activități pe care dumneavoastră și stimata dumneavoastră soție o desfășurați în fruntea partidului și a statului spre binele și fericirea poporului român, spre asigurarea păcii pe planeta noastră, pace atît de necesară tuturor creatorilor de valori materiale și spirituale.

A luat cuvîntul tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU.

Într-o atmosferă caldă, cordială, tovarășul Nicolae Ceaușescu, tovarășa Elena Ceaușescu, ceilalți tovarăși din conducerea de partid și de stat s-au întreținut cu membrii conducerii Uniunii compozitorilor.

Cuvîntul tovarăşului Nicolae Ceauşescu

Aş dori să vă mulţumesc pentru felicitările şi urările pe care ni le-aţi adresat nouă, conducerii partidului, cu prilejul sărbătoririi revoluţiei de eliberare socială şi naţională, antifascistă şi antiimperialistă — a zilei de 23 August, marea sărbătoare naţională a poporului român.

Într-adevăr, au trecut 35 de ani de la acest eveniment istoric, care a constituit începutul profundelor transformări revoluţionare din România şi a deschis calea edificării noii orînduiri socialiste care asigură poporului condiţii de viaţă, materiale şi spirituale, tot mai bune, ridicarea patriei noastre pe noi culmi de progres şi civilizaţie, întărirea independenţei şi suveranităţii sale, creşterea contribuţiei ei la politica de destindere şi pace.

În această clocotitoare activitate desfăşurată de întregul popor, în frunte cu clasa muncitoare, sub conducerea partidului nostru comunist, intelectualitatea — şi doresc să mă refer acum la compozitorii din patria noastră — a adus şi aduce o contribuţie importantă. Într-adevăr, cîntecele, muzica — şi patriotică şi revoluţionară şi uşoară — operele şi baletele realizate au avut şi au o însemnătate deosebită în activitatea multilaterală desfăşurată în ţara noastră în vederea educării oamenilor muncii, a întregului popor, în spiritul înaltelor idealuri ale socialismului şi umanismului revoluţionar, ale dreptăţii sociale şi naţionale, ale prieteniei şi colaborării cu toate popoarele, ale păcii şi colaborării internaţionale. Multe din aceste lucrări au avut un rol de seamă în cultivarea în rîndul poporului a dragostei pentru muzică ; multe s-au remarcat printr-o sporită combativitate revoluţionară, prin avînt patriotic, cît şi printr-o atitudine mai energică faţă de diferite lipsuri. În acest fel, muzica s-a înscris ca o parte integrantă a uriaşei activităţi desfăşurate de poporul nostru pentru construcţia socialismului, a muncii desfăşurate de partidul şi statul nostru, pentru ridicarea conştiinţei socialiste a tuturor cetăţenilor patriei.

Vă mulţumesc pentru lucrarea muzicală pe care mi-aţi dedicat-o, pentru tot ce aţi creat în aceşti ani în cadrul Festivalului naţional „Cîntarea României", care constituie un factor important de antrenare largă a maselor populare în activitatea cultural-educativă.

Aseară, la gala laureaţilor celei de-a doua ediţii a Festivalului „Cîntarea României", am putut viziona un spectacol minunat. El este, într-adevăr, rodul a tot ceea ce avem noi mai bun în acest domeniu, atît al oamenilor de muzică, de creaţie, profesionişti, cît şi a tot ceea ce are mai bun poporul nostru. Întotdeauna poporul nostru a cultivat — şi în condiţii mai grele şi mai bune — dragostea de frumos, a cîntat şi la greu şi la bucurie. De altfel, este un specific al poporului nostru de a da expresie în muzică, în dans, în joc — atît sentimentelor sale, cît şi voinţei de a învinge orice greutăţi, de a-şi asigura un loc tot mai demn în lume.

Eu, noi toţi, conducerea partidului apreciem contribuţia pe care compozitorii, muzicienii o aduc la făurirea societăţii socialiste multilateral dezvoltate, în care cultura şi arta ocupă un loc de seamă, ca parte inseparabilă a socialismului şi comunismului.

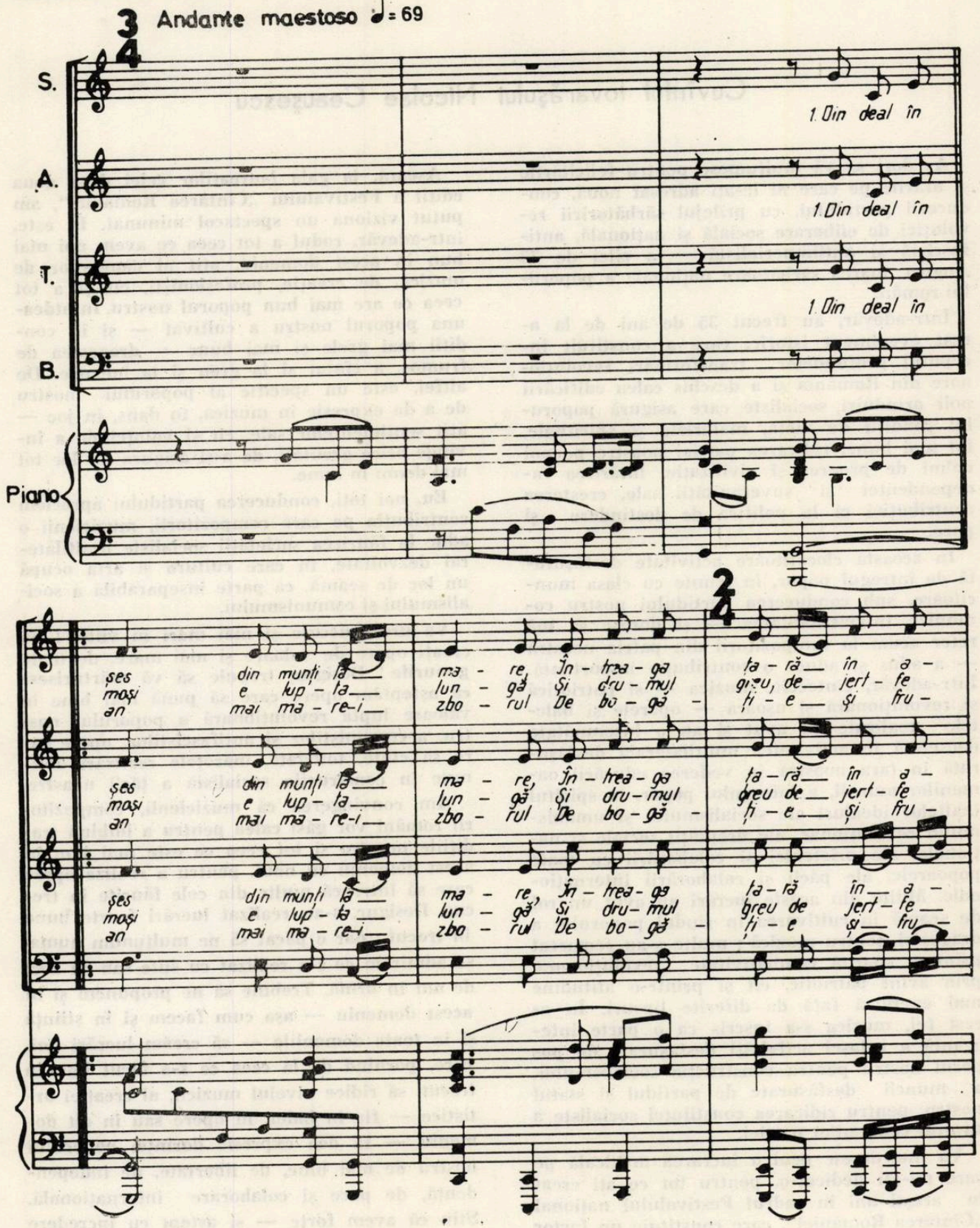
Vă urez succese şi mai mari în viitor ! Să creaţi opere de valoare şi mai mare, de toate genurile ! Desigur, trebuie să vă mărturisesc că aşteptăm opere care să pună mai bine în valoare lupta revoluţionară a poporului nostru, a comuniştilor şi antifasciştilor, opere care să cînte, totodată, măreţele realizări obţinute în construcţia socialistă a ţării noastre.

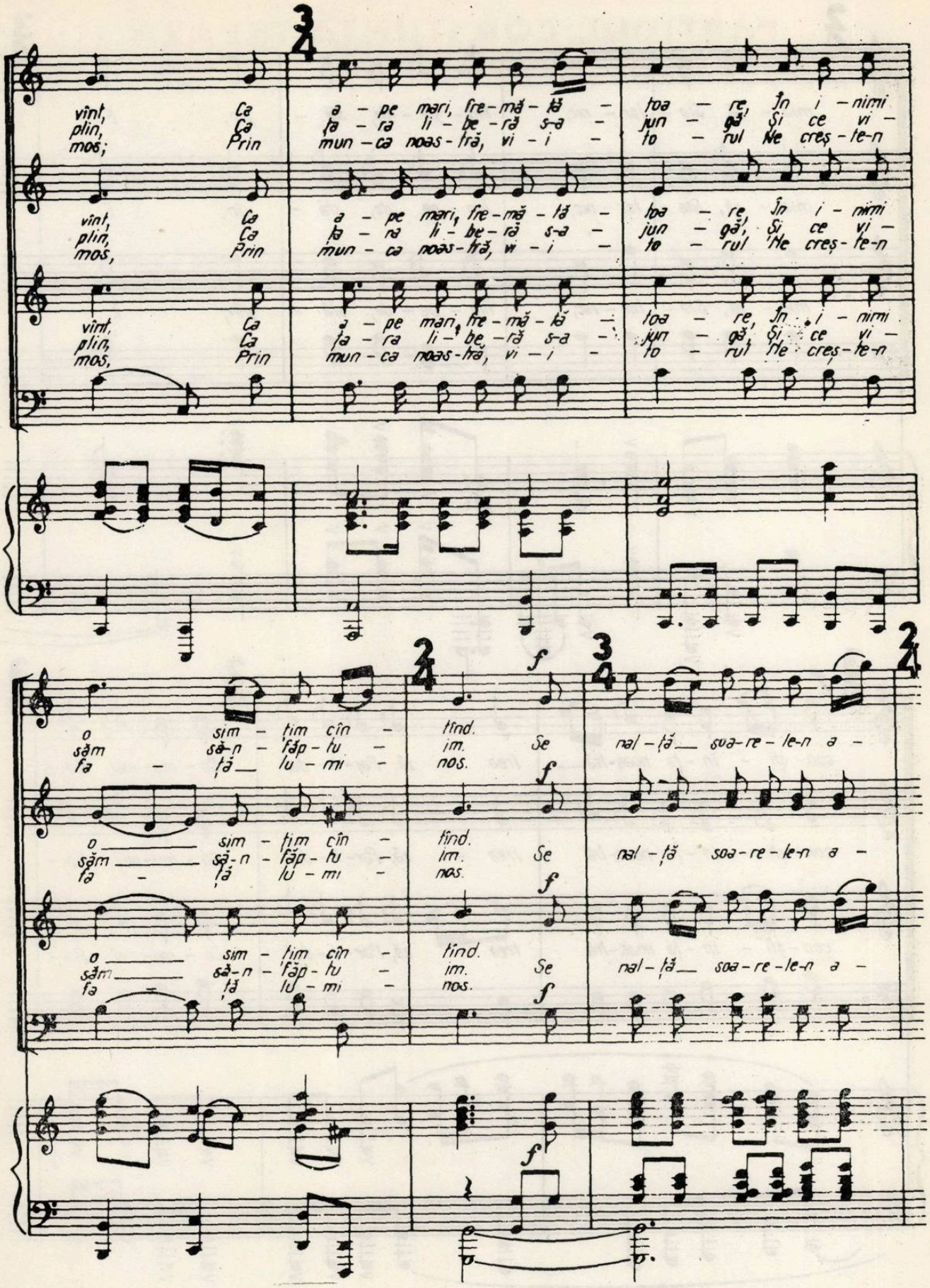
Am convingerea că muzicienii, compozitorii români vor găsi calea pentru a îmbina tradiţiile noastre şi tot ceea ce este mai bun în acest domeniu cu noul, pentru a realiza opere care să întreacă multe din cele făurite în trecut. Desigur, s-au realizat lucrări foarte bune în trecut ; dar e păcat să ne mulţumim numai să admirăm ce s-a realizat cu sute sau cu zeci de ani în urmă. Trebuie să ne propunem şi în acest domeniu — aşa cum facem şi în ştiinţă şi în toate domeniile — să creăm lucrări noi, care, pornind de la ceea ce s-a făcut bun în trecut, să ridice nivelul muzicii, al creaţiei artistice — fie în balet, în opere sau în alt domeniu — să dea expresie dorinţei poporului nostru de mai bine, de libertate, de independenţă, de pace şi colaborare internaţională. Ştiu că avem forţe — şi aştept cu încredere asemenea lucrări ! Vă doresc succes şi multă sănătate !

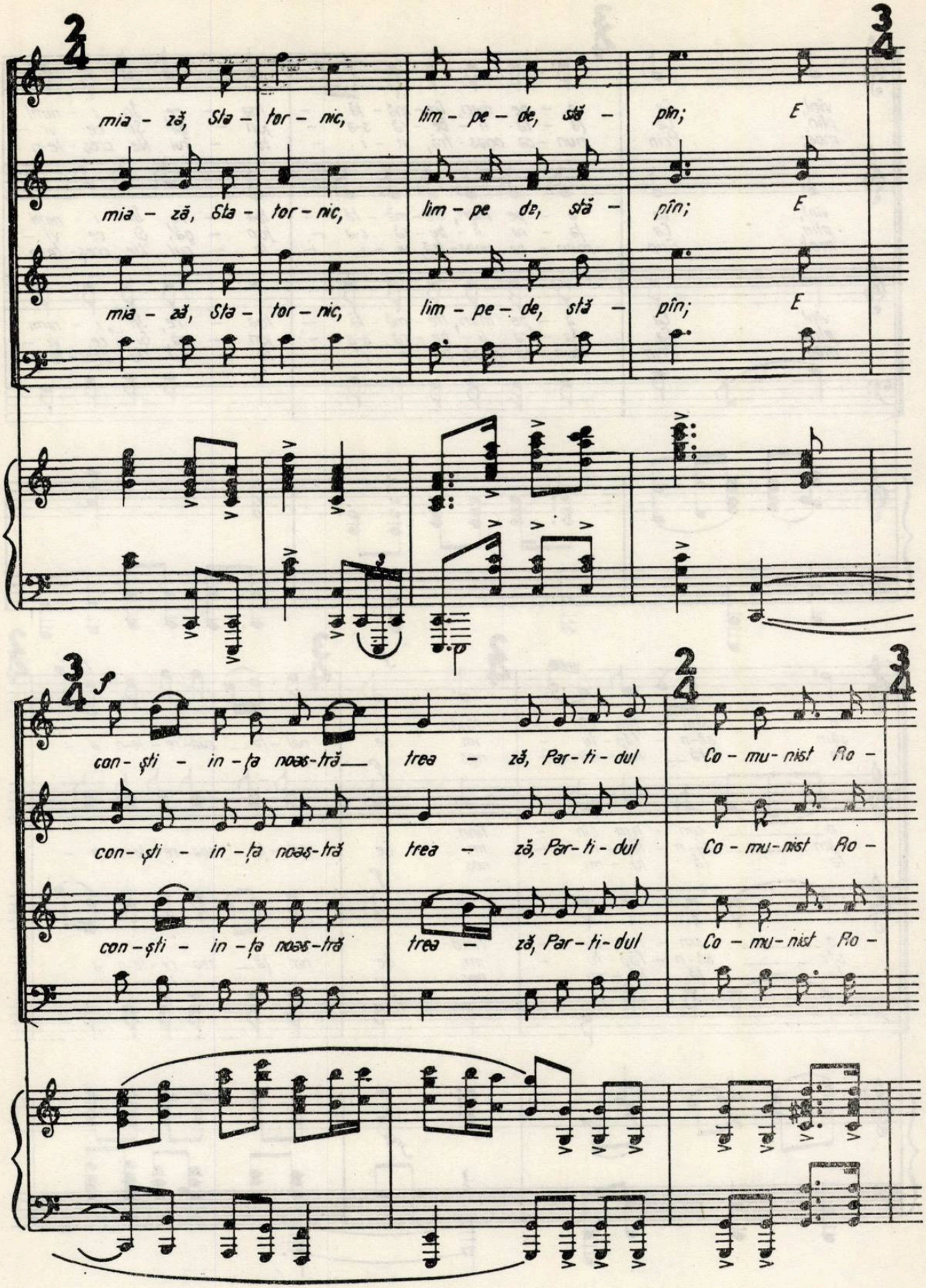
PARTIDUL, CONȘTIINȚĂ TREAZĂ

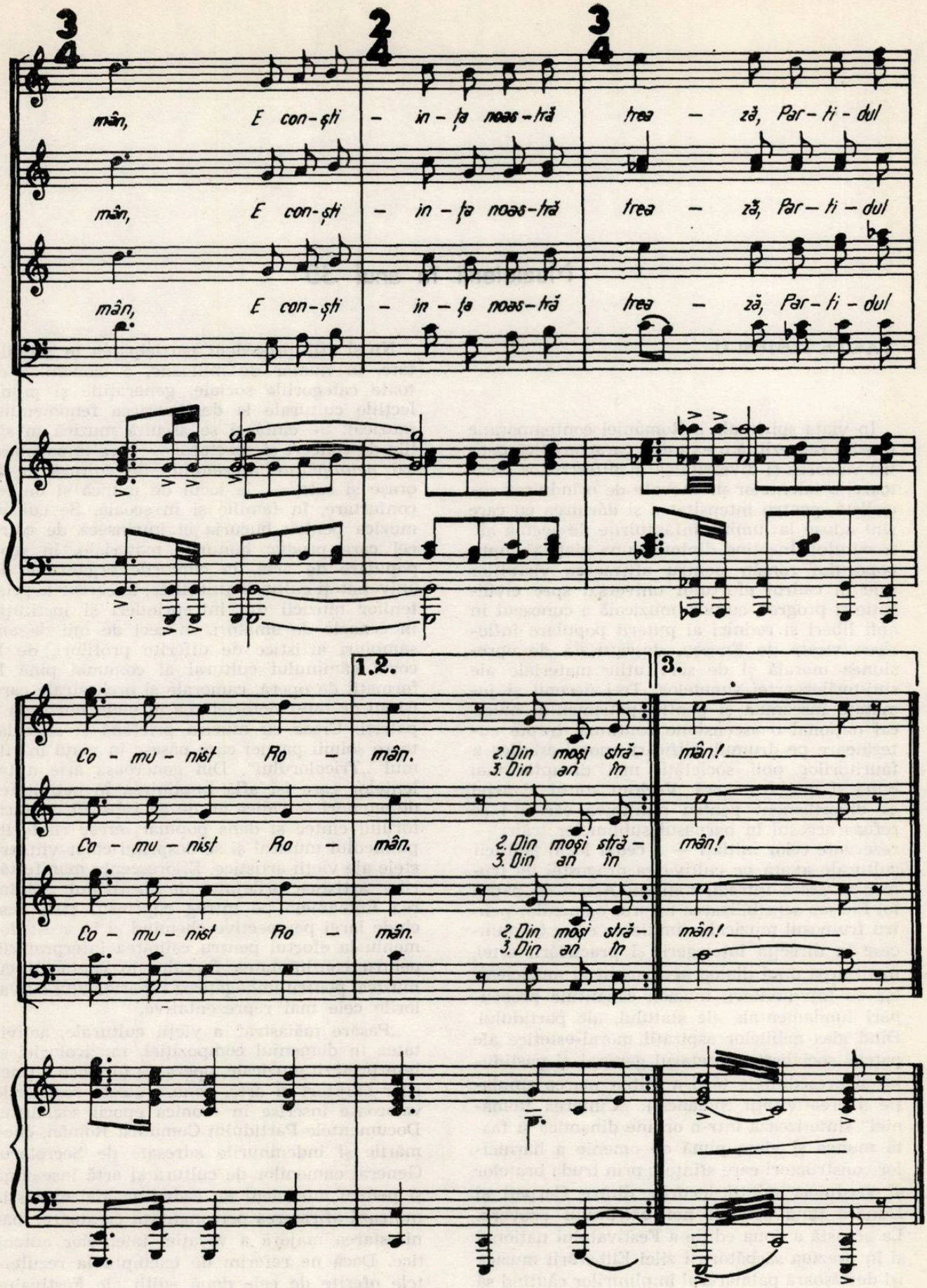
Versurile de Ion Brad

Muzica de Radu Paladi




vînt, Ca a - pe mări, fre-mă-tă - toa - re, în i - nimi
plin, Ca fa - ra li - be - ră s-a - jun - gă, Și ce vi -
moș; Prin mun - ca noas - tră, vi - i - to - rul Ne creș - te-n
vînt, Ca a - pe mări, fre-mă - tă - toa - re, în i - nimi
plin, Ca fa - ra li - be - ră s-a - jun - gă, Și ce vi -
moș, Prin mun - ca noas - tră, vi - i - to - rul Ne creș - te-n
vînt, Ca a - pe mări, fre-mă - tă - toa - re, în i - nimi
plin, Ca fa - ra li - be - ră s-a - jun - gă, Și ce vi -
moș, Prin mun - ca noas - tră, vi - i - to - rul Ne creș - te-n
o sim - țim cîn - tînd. Se nal - ță sua - re - le-n a -
săm să - n - făp - tu - im.
fa - ță lu - mi - nos.
o sim - țim cîn - tînd. Se nal - ță soa - re - le-n a -
săm să - n - făp - tu - im.
fa - ță lu - mi - nos.
o sim - țim cîn - tînd. Se nal - ță soa - re - le-n a -
săm să - n - făp - tu - im.
fa - ță lu - mi - nos.


mia - ză, Sta - tor - nic, lim - pe - de, stă - pîn; E
mia - ză, Sta - tor - nic, lim - pe de, stă - pîn; E
mia - ză, Sta - tor - nic, lim - pe - de, stă - pîn; E
f
con - şti - in - ţa noas-tră trea - ză, Par - ti - dul Co - mu - nist Ro -
con - şti - in - ţa noas-tră trea - ză, Par - ti - dul Co - mu - nist Ro -
con - şti - in - ţa noas-tră trea - ză, Par - ti - dul Co - mu - nist Ro -


mân, E con-ști - in-ța noas-tră trea - ză, Par-ti-dul
mân, E con-ști - in-ța noas-tră trea - ză, Par-ti-dul
mân, E con-ști - in-ța noas-tră trea - ză, Par-ti-dul
1.2.
3.
Co - mu - nist Ro - mân. 2. Din moși stră- mân!
3. Din an în
Co - mu - nist Ro - mân. 2. Din moși stră- mân!
3. Din an în
Co - mu - nist Ro - mân. 2. Din moși stră- mân!
3. Din an în

Muzicienii în anul 35

VASILE TOMESCU

În viaţa spirituală a României contemporane muzica reprezintă o expresie caracteristică pentru valoarea şi diversitatea manifestărilor creatoare, a talentelor promovate de orînduirea socialistă, pentru intensitatea şi dăruirea cu care sînt aduse la lumină înfăptuirile de seamă ale trecutului. Însoţind dintotdeauna viaţa şi lupta poporului român pentru afirmarea virtuţilor sale în cadrul efortului universal spre civilizaţie şi progres, cultura muzicală a cunoscut în anii liberi şi rodnici ai puterii populare înflorirea visată de Enescu, descătuşată de opresiunea morală şi de servituţile materiale ale slujitorilor artei sunetelor. Trei decenii şi jumătate înseamnă şi pentru patrimoniul muzical naţional o ascensiune continuă, trepte cutezătoare pe drumul edificării moral-estetice a făuritorilor noii societăţi, mai dreaptă, mai bună şi mai frumoasă. Vechiul statut al artei ca divertisment pentru mulţimea căreia i se refuza accesul în parnasul sublimelor trăiri — rezervate celor iniţiaţi — a cedat locul politicii culturale axată pe cultivarea dragostei de frumos la scara întregii naţiuni. Astăzi în patria lui Enescu sensibilizarea tuturor oamenilor pentru frumosul muzical, stimularea celor ce muncesc în direcţia înţelegerii şi practicării artei, instituirea unui dialog permanent al muzicienilor cu toţi iubitorii muzicii constituie preocupări fundamentale ale statului, ale partidului. Dînd glas nobilelor aspiraţii moral-estetice ale patriei socialiste, secretarul general al partidului şi preşedintele ţării a iniţiat marea emulaţie a creativităţii româneşti. „Cîntarea României" sintetizează într-o ordine dinamică şi fastă munca şi viaţa plină de omenie a harnicilor constructori care sfinţesc prin truda braţelor şi vrednicia minţii locurile dintre Carpaţi şi Dunăre dînd sensuri noi bătrînului proverb. La această a doua ediţie a Festivalului naţional şi în preziua sărbătoririi zilei Eliberării muzica îşi desfăşoară palmaresul împlinirilor căutînd să răspundă mai marilor cerinţe ale zilei de mîine.

Nu-şi află precedent participarea în actualitate, în număr de milioane, a oamenilor de toate categoriile sociale, generaţiile şi predilecţiile culturale la desfăşurarea fenomenului muzical. Se cîntă şi se ascultă muzică în sălile de concert şi spectacol — care împodobesc azi nenumărate aşezăminte de cultură de la oraşe şi sate —, la locul de muncă şi de reconfortare, în familie şi în şcoală. Se cultivă muzica pentru bucuria ei intrinsecă de către cei care produc bunurile materiale, în şcoli populare de artă, la cursurile organizate de universităţi cultural-ştiinţifice, în cercurile prietenilor muzicii din întreprinderi şi instituţii, în cenacle de amatori, în zeci de mii de ansambluri artistice de diferite profiluri, de la corul căminului cultural al comunei pînă la formaţii de operă, camerale şi orchestrale care îşi au de mult notorietatea în viaţa muzicală a patriei. Cresc cu muzica prietenă şi stimulatoare şoimii patriei care păşesc în viaţă în ritmul „Tricolorului". Din generoasa arie a talentelor care îşi află împlinirea în activitatea de amatori se ridică an de an rapsozii nemuritorului cîntec şi dans popular, cresc rîndurile publicului muzical şi se desprind chiar viitoare stele ale vieţii artistice. Eflorescenţa manifestărilor artistice prilejuită de Festivalul „Cîntarea României" pe întreg cuprinsul ţării deschide largi perspective chemînd şi în acest domeniu la efortul pentru calitatea interpretării, pentru continuitatea fluxului în contactul cu muzica, pentru îmbogăţirea repertoriului cu valorile cele mai reprezentative.

„Pasăre măiastră" a vieţii culturale, activitatea în domeniul compoziţiei, muzicologiei şi interpretării muzicale, opera de formare a tinerilor slujitori ai artei sonore atestă realizările valoroase înscrise în cronica epocii socialiste. Documentele Partidului Comunist Român, chemările şi îndemnurile adresate de Secretarul General oamenilor de cultură şi artă înseamnă şi pentru muzicieni un cadru de idei care stimulează afirmarea personalităţii creatoare, manifestarea majoră a vocaţiei talentelor autentice. Dacă ne referim de exemplu la rezultatele oferite de cele două ediţii ale Festivalului „Cîntarea României", acestea sînt grăitoare

pentru bogăția și diversitatea peisajului de valori componistice și interpretative, pentru nivelul înalt al realizării, pentru profunda rezonanță pe care viața spirituală a contemporanilor o află în partituri de o puternică și originală expresivitate, comunicate publicului cu dăruire demnă de adevărate modele. De la cîntecul patriotic destinat formațiilor corale, de la muzica ușoară și opereta de o inspirație însorită, pînă la genurile complexe ale simfoniei, poemului simfonic, oratoriului, cantatei, creației concertante și camerale, operei și baletului, muzicii de film și de teatru, muzicii de fanfară și creației destinată învățămîntului, compoziția românească a înscris pagini de intensă vibrație a sentimentului estetic. Împreună cu creațiile de mult consacrate ale patrimoniului universal și național al muzicii, ele au cunoscut tălmăciri de înaltă ținută în perimetrul vieții culturale din țară sau peste hotare, care au ridicat cu noi cote prestigiul artei interpretative românești. Aceasta n-a încetat în anii din urmă să transmită — prin soliști și dirijori, prin orchestre, ansambluri simfonice sau camerale, cîntăreți, instrumentiști, balerini, virtuozi ai artei populare, prin creații ale compozitorilor noștri — mesajul umanist, patriotic al României socialiste. Devotată programului de studiu și popularizare a realizărilor culturii muzicale pe pămîntul patriei, muzicologia noastră a adus la lumină cu competență vestigii ale continuității culturii muzicale din timpuri străvechi pînă astăzi, ca o dovadă specifică a continuității istorice și culturale în ansamblu. Cartea de muzicologie și educație muzicală, critica de specialitate sînt astăzi prezențe active în viața spirituală a țării.

Participînd cu un ascuțit simț al responsabilității la efortul care se desfășoară pe plan mondial în direcția îmbogățirii mijloacelor de expresie ale artei, manifestînd o atitudine critică față de dogme, de sistemele închise, de soluțiile factice în artă, muzicienii noștri privesc spre viitor cu luciditatea și cutezanța acestui aprins ev socialist.

DUMITRU D. BOTEZ

Ce au însemnat pentru mine acești 35 de ani de la Eliberare pînă în prezent ? Au însemnat mult, foarte mult, aș spune chiar *totul :* cariera mea, afirmarea mea. Cînd la 25 mai 1945 mi s-a încredințat conducerea Corului Radio — și, evident a trebuit să părăsesc Orchestra-Radio, pe care o slujisem 12 ani și înăuntrul căreia învățasem muzica mai mult decît în trei conservatoare — cînd m-am văzut deci în fața corului am simțit cum mi se deschide o cale largă, lungă și luminoasă, care avea să fie cariera și afirmarea mea. Cinci ani și jumătate dirijor al Corului-Radio, 15 ani dirijor al Corului Filarmonicii „George Enescu", 25 de ani profesor de dirijat la Conservatorul din București, — aceasta a fost viața mea artistică.

Trei obiective mi-am propus atunci : să realizez un mare cor, capabil să înfrunte orice fel de opere corale ; să fac cunoscut publicului românesc vastul repertoriu autohton și universal, puțin sau deloc cîntat în țara noastră ; să vin cu o interpretare nouă, mai elastică de cum o auzisem pînă atunci.

Încurajat și ajutat de Partid și de Conducerea Radio-ului am ridicat corul de la 40 la 130 cîntăreți. Cu un asemenea cor puteam să-mi permit cele mai îndrăznețe lucruri. Pentru celelalte două obiective nu este potrivit să vorbesc eu, aici. Va vorbi, poate, istoricul de mîine. Ce pot spune însă este că cu cele două coruri menționate am prezentat publicului peste 500 prime audiții și peste 1500 concerte și emisiuni de radio și televiziune.

Satisfacția mea este că alături de aceste realizări am dat țării un mare număr de profesori și dirijori, unii dintre ei de frumos prestigiu în țară și peste hotare și, paralel am instruit și instruiesc încă și acum multe formații corale de amatori, pentru toate concursurile ce au avut loc din 1948 pînă azi.

Desigur, ca în orice muncă, am întîmpinat și multe greutăți. Dar acestea nu pot umbri bucuria de a fi recunoscător celor ce mi-au dat prilejul să mă afirm și să trec de la modestul instrumentist din Orchestra-Radio, la profesorul și dirijorul de mai tîrziu.

Iată deci, în puține cuvinte, ce au însemnat pentru mine acești ani !

DUMITRU BUGHICI

Între 12—18 ani pusese stăpînire pe mine dorința de a ajunge un instrumentist virtuoz. În consecință studiam la vioară și pian ore în șir.

Dar o boală grea m-a scos — pentru ani de zile — din febrila activitate.

A venit însă istoricul act de la 23 August 1944 și cu această ocazie am reînceput să visez.

Dar mă copleșea nu numai dragostea pentru muzică, ci și dorința de a contribui — cît de cît — la construirea unei vieți noi în care libertatea și dreptatea socială să fie factorul determinant al existenței umane.

Am devenit în anul 1945 membru de partid și apoi activist pe linie de sindicat și de partid.

De abia în anul 1950 mi-am reînceput studiile la Conservatorul N. A. Rimski-Korsakov din

Leningrad, dar opțiunea n-a mai fost vioară-pian, ci muzicologie și compoziție.

Au trecut de atunci mulți ani în care am compus cîntece, muzică de cameră, concerte instrumentale, simfonii, am publicat peste 100 de studii și lucrări de muzicologie, și în primul rînd *Dicționarul de forme și genuri muzicale.*

Dar niciodată nu voi uita că viața și realizările din acești ani le datorez marelui eveniment de la 23 August 1944.

Am dedicat multe lucrări acestui act istoric (*În noapte de August, Cîntă lumea, cîntă țara,* poem eroic — *Filimon Sîrbu* și poemul-simfonic *Monumentul,* etc.) și probabil sentimentul trăit atunci și-a găsit reflectarea în multe lucrări.

Scriu aceste rînduri pentru a exprima recunoștință celor ce s-au jertfit în lupta cu întunericul, celor ce au condus această luptă pentru a ne da dreptul la existență, la afirmarea plenară a idealurilor și visurilor noastre.

LIANA ALEXANDRA

A 35-a aniversare a Eliberării patriei reprezintă nu numai un prilej de rememorare dar este și un moment de reflexie pentru fiecare om al acestui pămînt, este un prilej pentru a face un bilanț al realizărilor vieții noastre materiale și spirituale.

Pentru mine momentele de aniversare (și au fost foarte multe în ultimul deceniu) au reprezentat de fiecare dată un motiv în plus de inspirație, de exprimare a unei adeziuni la viața noastră contemporană ; au fost momente cărora le-am dedicat lucrări ca : *Două cîntece împotriva morții, Către pace,* cantata *Țară-pămînt, țară-idee,* etc, ultimul eveniment, festivalul național „Cîntarea României", îndreptîndu-mi de această dată gîndurile către copii, cărora le-am dedicat o lucrare vocal-simfonică, anul acesta fiind anul lor de sărbătoare internațională.

Pentru viitor, la aniversarea a 2050 de ani de la înființarea primului stat centralizat dac, pregătesc o muzică de balet.

CORNEL ȚĂRANU

Dezvoltarea muzicii românești din ultimii 35 de ani coincide cu anii primelor noțiuni muzicale pe care le-am primit în Clujul anilor '50 și continuă cu, deja, vreo 25 de ani de activitate în domeniul compoziției. De la un *Trio pentru coarde* (scris în 1952, an în care am devenit și membru al Uniunii compozitorilor) pînă la mai recenta *Simfonie a II-a* și la Oratoriul *Cantus Transylvaniae* am parcurs un drum deja lung, presărat cu *Secvențe, Racorduri, Simetrii, Cîntec lung* și multă muzică de cameră în care am încercat să mă identific cu lirica unui Blaga, Labiș, Camil Petrescu, Blandiana sau Nichita Stănescu.

Cele vreo 80 de lucrări românești pe care le-am prezentat în țară și în străinătate, cu ansamblul „Ars Nova", stau mărturie pentru extraordinara înflorire și explozie de idei și talente a unei culturi muzicale pe care doresc s-o servesc cu toate forțele mele.

TEODOR BRATU

„Stau cîteodată și-mi aduc aminte"... Zorii zilei de 23 August 1944. Mă aflam într-un sat de lîngă Slatina, cu regimentul din care făceam parte, gata de a fi retrimiși pe front, cînd un chiot, de mult așteptat, a sfredelit văzduhul ca o trîmbiță : „E pace în țară ! România a ieșit de sub dominația hitleristă ! Victorie !" Oricît de meșteșugite, cuvintele nu vor avea niciodată puterea să exprime acea explozie de bucurie, simplă și sinceră, care a izbucnit în inimile noastre atunci, în acele clipe într-adevăr unice. Alte cîteva luni de marșuri în Transilvania, o neașteptată întîmplare, și iată-mă din nou „civil", elev în ultimul an al Școlii de învățători din București.

Tînăr dascăl de țară, la o școală din apropierea satului natal, am trăit din plin toate evenimentele acelor ani de jar, participînd direct la transformările revoluționare ce se succedau cu repeziciune și, de la un an la altul, devenind eu însumi un alt om.

Drumul parcurs, de la condiția de învățător la cea de compozitor, nu a fost deloc ușor ; dar — acum îmi dau mai bine seama — faptul că n-am mers „de unul singur", ci într-un front nemărginit, cot la cot cu mii și mii de oameni din fabrici, de pe ogoare, din școli, ce-și croiau noi destine potrivit idealurilor lor intime, sub aura majestuoasă, de libertate și echitate, de demnitate și reală solidaritate umană creată de regimul democrat popular în frunte cu Partidul Comunist Român — a făcut ca greul să fie mai puțin greu, ajutîndu-ne pe fiecare în parte să trecem mai ușor, chiar cu un anume entuziasm romantic-revoluționar, peste inerentele impedimente, de tot felul, ce ne barau calea.

Greutățile și truda nu s-au terminat și, e în sinea lucrurilor, nu se vor termina niciodată.

Odată învinse, ele se însumează amintirilor mai vechi. Acum însă, în momentul de bilanț pe care mi-l prilejuiește împlinirea a 35 de ani de la acel august 1944 — îmi pot spune, pentru mine însumi : am izbîndit ! Am izbîndit pentru că în acest sublim efort de autodepășire a izbîndit un întreg popor, și tocmai aceasta este temelia temeliilor devenirii mele, modestelor mele izbînzi. Tot ce-am scris — sutele de cîntece, lucrările corale mai ample, muzica de operă și de operetă, rîndurile înserate din cînd în cînd în paginile de gazetă — sînt ecouri ale celor văzute, auzite și trăite intens de-a lungul acestor 35 de ani. Iar dacă mi-am denumit, de pildă, o lucrare sau alta *Cîntecul strungarului, Steagul Griviței greviste, 1907, Cad negre lanțuri, Trăiască România socialistă, Odă partidului, Minerii Jiului, Pe cîmpul Mărășești, Stejarul din Borzești, Dreptul la dragoste, Vremuri de vitejie, Din vremea Unirii etc.* — întreaga mea creație o consider a fi modestul, dar pe deplin îndreptățitul omagiu pe care fostul dascăl de țară acum 35 de ani, îl aduce, în acest ceas de sărbătoare și de mari împliniri, poporului nostru veșnic generator de valori, Partidului Comunist Român care, cu înțelepciune, clarviziune și înalt spirit umanist, a creat condițiile optime de dezvoltare și afirmare plenară, tuturor fiilor patriei noastre socialiste.

Niciodată nu mă voi putea simți achitat de imensa datorie pe care o am față de cei ce m-au făcut ceea ce sînt !

DORU POPOVICI

Multiplele prefaceri care au avut loc în țara noastră în ultimii 35 de ani au creat un om nou, cel care constituie și va constitui marele univers al artei noastre. Un om cu o fascinantă putere de muncă, animat de un profund sentiment patriotic și condus de o granitică lege morală în toate acțiunile sale. Era în firesc ca și noi muzicienii să ne schimbăm radical concepțiile despre lume și viață și să nu năzuim spre o autonomie a esteticului ci, dimpotrivă să căutăm realitățile frumoase care ne înconjoară, temele majore ale timpului nostru, precum dragostea de țară, ideea păcii și a prieteniei între popoare, a muncii, a dragostei nobile și înălțătoare, la care se cuvine a adăuga și tematica istorică.

Ca un reprezentant al unei noi generații de compozitori, formați în acest „ev aprins", am desfășurat o intensă activitate, atît în calitate de creator cît și în aceea de muzicolog. Nenumărate titluri ale muzicii mele vocale, simfonice, vocal-simfonice, de operă sau de balet, relevă, pe de o parte, ancorarea mea în spiritualitatea acestui străvechi popor, pe de altă parte, abordarea unei tematici contemporane.

În domeniul muzicologiei am încercat să analizez trecutul artei noastre sonore, de pe pozițiile prezentului și în perspectiva viitorului și în același timp și cele mai importante aspecte ale compozițiilor scrise în acest nou profil de epocă. Totodată am activat în calitate de educator al publicului la Radioteleviziune, la Universitatea populară, la Societatea „Muzica", conducîndu-mă după sensurile adînci ale aserțiunii, în virtutea căreia, omul bun a fost, este și va fi una din „marile minuni" ale lumii, iar în acest context spiritual elevat, nouă creatorilor ne revine nobila misiune de a-i oferi acea brâncușiană *bucurie curată.*

VIOREL COSMA

Viața mea artistică a început în 1946, cînd în toamna acelui an mi-a apărut prima cronică muzicală în ziarul *Glasul armatei.* Deși mă atrăgeau deopotrivă dirijatul și catedra, totuși cariera de muzicolog m-a pasionat în chip hotărîtor. Aveam 31 de ani cînd mi-a apărut prima carte la Budapesta *(Bartók Béla levelei),* cînd am debutat ca îngrijitor de ediții critice *(Ciprian Porumbescu : Opere alese).* De atunci, aproape anual am reușit să public cîte un volum. Nu-mi dau seama dacă este mult sau puțin. Dar, ceea ce știu sigur, rămîne dragostea și încrederea în muzica românească, căreia i-am consacrat întreaga mea pricepere și forță de muncă.

Am avut norocul să trăiesc și să muncesc, chiar din prima clipă după terminarea studiilor Conservatorului, în climatul stimulativ al noii societăți socialiste, într-o lume a dreptății și a respectului față de spiritualitatea românească. Astfel, activitatea mea de cercetare și-a aflat repede finalizarea idealurilor oricărui tînăr muzicolog. Am crescut odată cu această lume participantă la marea revoluție spirituală ce s-a petrecut după 1944 în sînul poporului român. Am văzut cu ochii, cum s-a ridicat din cenușă o țară înfloritoare. Am vegheat cu condeiul în mînă la apărarea muzicii noastre, convins fiind că meritățm un alt loc în geografia artei universale contemporane.

Astăzi, privesc în urmă cu mîndrie, văzînd rafturile de cărți și publicații muzicale originale pe care colegii mei le-au consacrat culturii muzicale românești. Saltul față de trecut al muzicologiei autohtone mi se pare demn de epoca cuceririi cosmosului. Fără condițiile materiale și morale ale Statului, fără orientarea permanentă a tuturor creatorilor de către Partid, nu ar fi fost posibile asemenea realizări.

Mihai MOLDOVAN

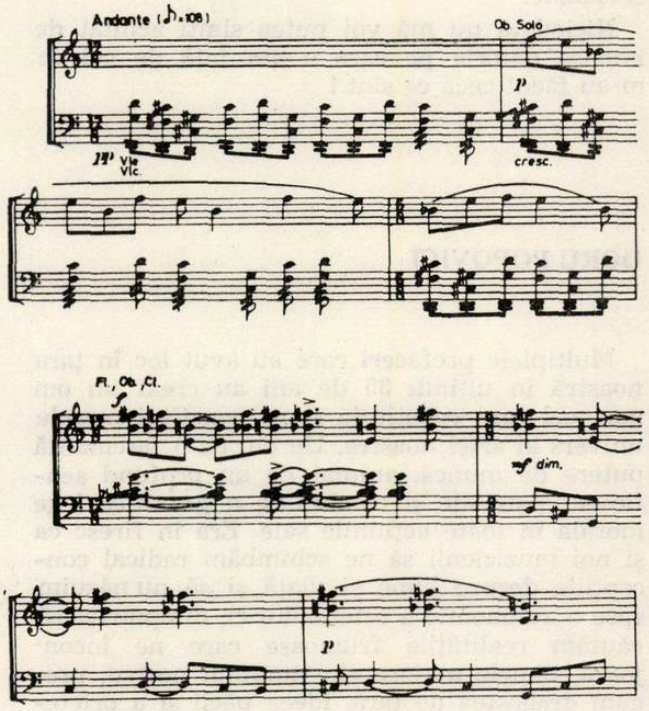
„Terra Daciae" de Mircea Chiriac

Cunoscut compozitor de muzică simfonică, vocal simfonică, balet, vocală și corală, Mircea Chiriac reprezintă un moment revelator al dezvoltării creației sonore în ultimele decenii. În sprijinul afirmației noastre stau succesele mai îndepărtate sau mai apropiate ale creației sale, pe scenele de concert sau ale teatrelor de operă și balet. Într-o singură stagiune *Terra Daciae* a cunoscut trei interpretări în trei centre de cultură ale țării : București, Satu Mare, Tîrgu-Mureș — dacă nu o dovadă incontestabilă a valorii lucrării (anii vor da verdictul) oricum o considerație și un respect pentru muzica de calitate și de o mare expresivitate. (Să mai notăm și realul succes al baletului Iancu Jianu prezentat în cadrul „Cîntării României" de ansamblul Operei timișorene, succes cu atît mai notabil cu cît această muzică își păstrează prospețimea după mulți ani de la prima sa prezență scenică).

Una din ultimele lucrări ale lui Mircea Chiriac nu face decît să confirme afirmațiile anterioare. *Terra Daciae* este o muzică de calitate, de expresivitate și de profunzime, o stare și un subtext care nu se dezvăluie ușor la o primă audiție. Subintitulată „Trei poeme pentru tenor și orchestră", de fapt trei lieduri mai ample ca desfășurare, lucrarea descinde din textul poetic, din încărcătura de idei și sentimente, semnate de trei reprezentativi poeți români contemporani : Ion Brad, Nichita Stănescu și Victor Tulbure. Sînt aici trei ipostaze ale existenței poporului român în perimetrul său multimilenar : momentul dacic premergător cuceririi romane ; frumusețea și diversitatea peisajului care a inspirat mai tîrziu (sau mai bine zis determinat) acel românesc „spațiu mioritic" blagian și evocarea glorioasei lupte de la Mărășești, moment de referință a luptei poporului nostru pentru independență și neatîrnare.

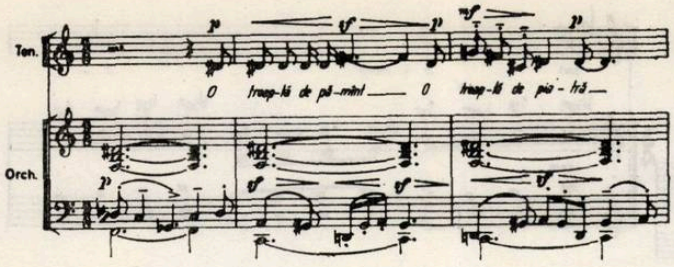
Trei ipostaze, prima dramatică urmată de una lirică iar în final eroicul, toate lipsite de acel patetism care erodează deseori literatura sonoră a ultimelor decenii. Această sobră privire introspectivă a trecutului existent în noi prin străbuni pretindea o maximă exigență a reprezentării sonore, obținută cu merite incontestabile de Mircea Chiriac.

Un mod mixolidic menit în diversele sale ipostaze transpozitorii, în diferitele puneri în pagină coloristică să evoce trecutul bimilenar al poporului român, destinat oboiului apoi amplificat sonor prin participarea flautului și clarinetului pe un fond al orchestrei de coarde, deschide *Terra Daciae*.



Tema oboiului rămîne un element important după intrarea tenorului care printr-un recitativ evocă o lume sugestiv surprinsă în versurile :

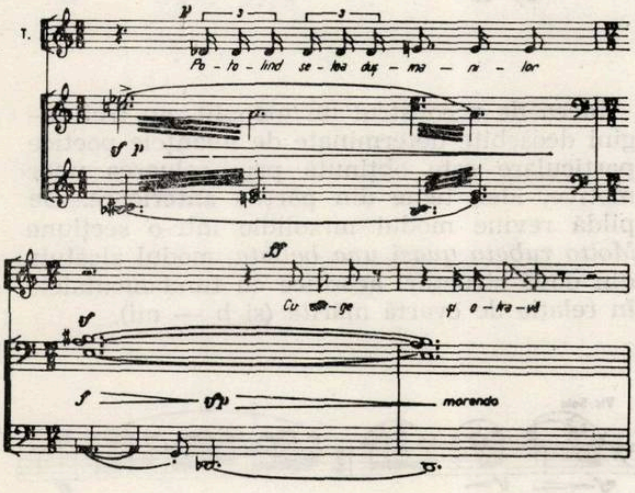
O treaptă de pămînt, o treaptă pe piatră
Și am ajuns la pirosfera veacurilor, la muma vatră.



Modalităţile tehnice de elaborare a muzicii sînt cele cunoscute din dezvoltarea clasică : răsturnarea motivului, augmentarea, oglinda etc.

Aparent, primul poem este într-o formă liberă dar distingem la analiză o voalată formă ABA, mai greu detectabilă din cauza unei continue tensionări dramatice. Din exemplul următor veţi constata o intrare într-o atmosferă mai încărcată, un *poco agitato eroico* în care orchestra, în special instrumentele din registrul grav, subliniază un recitativ al solistului pe versurile :

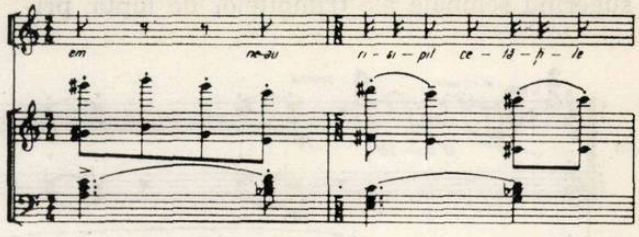
Potolind setea duşmanilor
Cu sînge şi otravă

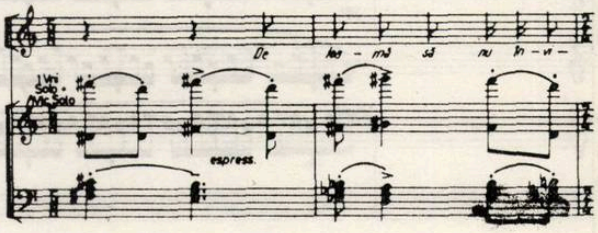


Un frumos colind în spiritul celor bihorene este de fapt primul giusto al poemului. Deşi intervine solistul care recită, colindul îşi continuă cîntul într-o evoluţie variaţională din ce în ce mai complexă. (vezi ex. dreapta).

Dacă te uiţi bine apoi, în pietre nemuritori
Sîntem noi, numai noi

Pe aceste versuri se reia prima secţiune, desigur în alte puneri în pagină, amplificînd atmosfera începutului, conturînd şi confirmînd întregii prime părţi a ciclului un caracter baladesc în care orchestra nu este nici un moment doar un instrument acompaniator, ci un partener egal al solistului. M-aş hazarda să spun că în acest prim poem, orchestra, prin diversitatea coloristică, prin densitatea şi profunzimea expresiei ei sonore, deţine primul rol.





Am să-mi permit — pentru frumuseţea, sinceritatea şi lipsa de fals patetism — să citez în întregime versurile *Cîntec*-ului lui Nichita Stănescu ce constituie suportul poetic al celui de al doilea poem :

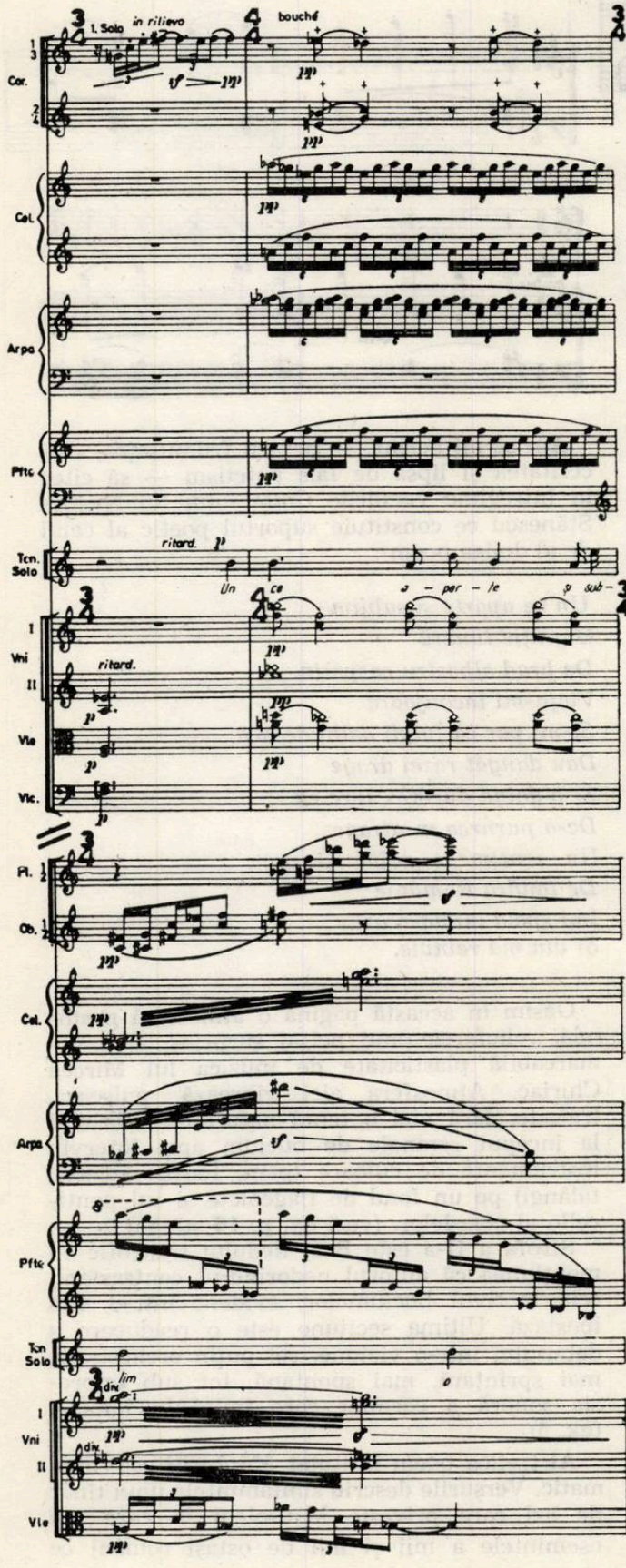
Un ce aparte şi sublim
O graţie lunară
De brad albastru carpatin
Viaţa-mi înconjoară
Şi-mi par că fulgii dalbi de nea
Dau dangăt razei drage
Şi-o doină dureros spre ea
De-a pururea m-atrage
Un sentiment adînc şi pur
De tandră Românie
Îmi spală inima-n azur
Şi viu mă reînvie.

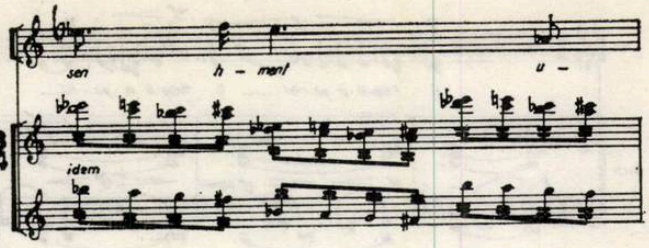
Găsim în această pagină o atmosferă pastorală, reliefarea unui peisaj surprins cu o remarcabilă plasticitate de muzica lui Mircea Chiriac. Atmosfera aici vibrează, pulsează, trăieşte, fără nici o tentă naturalistă. Se aud la început semnale de bucium apoi intervin instrumente de culoare (pian, harpă, celestă, tălăngi) pe un fond de flageolete şi sul ponticello al coardelor. (vezi ex. p. 16 stînga)

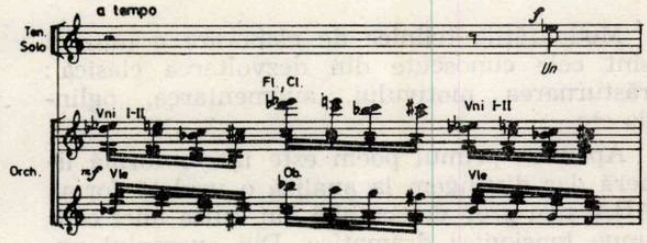
Strofa a II-a este B-ul liedului tristrofic cu menţiunea că autorul nedorind-ul contrastant, reia motivul buciumelor, evident într-o altă ipostază. Ultima secţiune este o readucere a debutului într-o viziune, cel puţin orchestrală, mai sprinţară, mai spontană, tot sub impresia sonoră a cornilor care imită buciumele. (ex. 6).

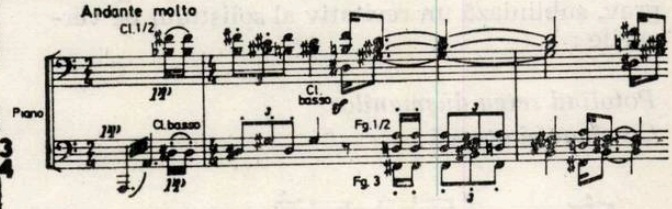
Al treilea poem intitulat *Mărăşeşti* este dramatic. Versurile descriu simţămintele unui tînăr de azi care priveşte Mausoleul în care zac osemintele a mii şi mii de ostaşi români ce

s-au jertfit pentru libertatea şi independenţa patriei. Întîi îndepărtată apoi apropiindu-se, sugerînd semnale ale trîmbiţelor de luptă, prima idee tematică doreşte să instaleze un cadru în care se vor petrece evenimentele.







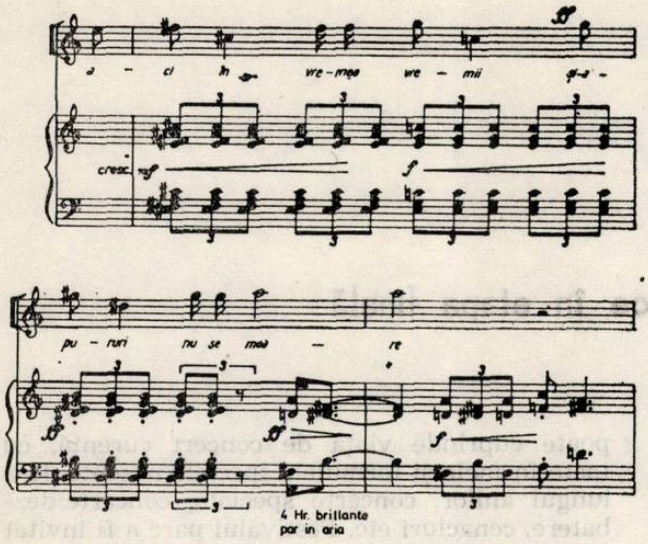


Ideea de a construi un monolit, nu trei pagini deosebite determinate de nuanţele poetice particulare este obţinută prin reluarea unor motive, idei, teme din părţile anterioare. De pildă revine modul mixolidic într-o secţiune *Molto rubato quasi una ballata,* modul alcătuit din două structuri acordice cu fundamentalele în relaţie de cvartă mărită (si b — mi).

Cele două ipostaze, ecoul şi prezenţa semnalelor de luptă continuă. Sînt o permanenţă, o dimensiune a ultimului poem. Este, în accepţia autorului sumumul întregului ciclu, adunarea într-un întreg a ideilor uşor lăsate pe parcurs, canalizarea lor în conturarea întregului.

O temă de bocet (nu mai trebuie să insistăm, înainte, în primul poem era un colind) din colecţia George Breazul, o temă pe care Mircea Chiriac a mai utilizat-o în liedul pe versurile „Cîinele din Pompei" de Lucian Blaga iar pe urmă în Andante din Divertismentul pentru orchestră de coarde, alături de o idee melodică tot cu sonorităţi de colind bihorean, se împletesc cu tumultul melodico-ritmic general.

Îngenunchiați în iarbă și sărutați pământul
Aici fierbinte-i piatra, din caldele țărîni,
Se-nalță pomul vieții.



Scurtul moment retrospectiv dispare. Apare permanența eroică, tema de fapt a poemului, în cîntul avîntat al tenorului care atinge culminația întregii lucrări.

Să numim *Terra Daciae* trei lieduri cu acompaniament orchestral sau trei poeme, ceea ce este altceva ? Opinăm pentru ultima. Mai mult, diversitatea tratării orchestrale, rolul instrumentelor, timbral și chiar ca personaje (vezi oboiul, cornii, trompetele) mă obligă să avansez ideea că Terra Daciae este o operă pentru *orchestră și tenor,* o operă în sensul celor antice în care elementele componente au aceeași valoare, aceeași participare.

Pentru Mircea Chiriac (ale cărui lucrări anterioare, premii și distincții n-are rost să le amintim fiind cunoscute de toată lumea) *Terra Daciae* este un mare pas în cucerirea lumii sale, lumii sunetelor și a celor ce ascultă muzică. Este, dacă doriți, un pas, un mare pas în acest ciclu perpetuu în care fiecare, dorind să fim noi, dorim să fim înțeleși.

Orchestre simfonice în etapa finală

Cea de a doua ediție a Festivalului național „Cîntarea României" a însemnat pentru filarmonici — ca și pentru toate formațiile profesioniste, de altfel — un puternic stimul al creativității ; și aceasta încă de la demararea ediției. Pasiunea pregătirii profesionale, menținerea celor mai bune „calități-marcă" ale unei formații sau alta s-au confundat cu însuși sensul, rațiunea ființei artistice a colectivelor simfonicelor noastre ; este, acesta, marele merit al Festivalului. Că în țară există, majoritar, filarmonici de reală valoare, că — alături de cele ce își reconfirmă cu autoritate un prestigiu de mult dobîndit — au promovat, în rîndurile cele dintîi, orchestre pînă mai ieri „modeste", astăzi devenite merituoase finaliste, toate acestea, și multe încă altele, ne-o dovedește alinierea la startul etapei republicane a nu mai puțin de zece colective a căror valoare interpretativă și ținută repertorială a ținut trează atenția celor ce le-au urmărit evoluția timp de aproape o lună. Bogata galerie de dirijori și soliști ce s-au perindat pe podiumul de concert în finala Festivalului, a furnizat garanții asupra unei indiscutabile calități interpretative a acestora, asupra progreselor surprinzătoare ale unora, asupra maturității altora.

S-a spus că Festivalul național „Cîntarea României" a constituit, pentru artiști, o sărbătoare a muzicii românești.

Într-adevăr, urmărind toate programele, la toate secțiile (simfonic, cameral, coral) s-a putut constata o multitudine de titluri, observație însuflețitoare pentru toți cei ce sînt interesați de dezvoltarea, de soarta culturii noastre muzicale. Da, avem o creație contemporană impunătoare, de mare diversitate, de o autenticitate valorică cu atît mai evidentă cu cît privirea asupra ei, așa cum a oferit-o Festivalul, a apărut bogat cuprinzătoare. Mai mult decît atît ; cantitatea de muzică vehiculată obiectiv în programele Festivalului pune mărturie pentru o realitate — și anume că avem o creație cu mult mai bogată decît, în mod obișnuit, o poate cuprinde viața de concert curentă, cu toate formele și formulele speciale născute de-a lungul anilor, concerte speciale, concerte-dezbatere, cenacluri etc. Festivalul pare a fi invitat pe organizatorii vieții muzicale, la găsirea de noi și noi formule în cadrul cărora să fie recoltat acest bogat rod care este creația românească nouă.

În programele filarmonicilor și orchestrelor simfonice, în general îngrijit alcătuite, primele audiții au fost numeroase și — în general — reprezentative pentru un compozitor sau altul. Cîteva chiar s-au ridicat la înălțimea de a fi reprezentative pentru unele aspecte, unele orientări ale muzicii românești contemporane.

Pagini „clasice" (Enescu, Paul Constantinescu, Negrea) au punctat cu prestigiu programele — iar dacă, în general, acestea au consemnat cîteva repetări, ele nu au fost esențiale.

Etapa republicană s-a constituit într-o amplă demonstrație de posibilități, într-un inventar al calităților, într-o oglindă a bogatelor, efervescentelor idei ce animă viața profesională a colectivelor.

Evoluînd, cum spuneam, timp de aproape o lună de zile pe scena Ateneului, „filmul" rezultat, alcătuit din zece secvențe are — privit acum, retrospectiv — consistență. O consistență semnificativă ce se raportează la importanța Festivalului național „Cîntarea României".

Filarmonica din Cluj-Napoca a dovedit încă o dată, maturitatea sa interpretativă. Profesionalismul colectivului se confundă cu o atitudine față de actul tălmăcirii muzicale. Există aici o distincție a cîntului care personalizează orchestra ale cărei partide sînt omogene și se află, între ele, într-un echilibru ideal. Dominată de luciditate, sensibilitatea expresivă a Filarmonicii din Cluj-Napoca este una din acele calități de „marcă" ale sale, definitorii.

La pupitru, dirijorul Emil Simon s-a dovedit din nou o autoritate, de altfel binecunoscută. Dezinvoltura șefului de orchestră trădează dirijorul cu mare experiență. Devoțiunea cu care

Emil Simon slujește partitura este exemplară. Am simțit-o și de astă dată, în programul sobru, dens cu care dirijorul și orchestra s-au prezentat în concurs — un concert instrumental și un oratoriu.

Concertul pentru vioară și orchestră de Eugen Cuteanu este, fără îndoială, tributar marilor modele clasice și romantice, dar trăiește prin sinceritatea expresiei și densitatea scriiturii violonistice (excelent pusă în evidență de Ștefan Ruha).

Lucrarea de mare pondere a constituit-o oratoriul *Pe urmele lui Horea* de Sigismund Toduță. Monumentală, impozantă, de o mare valoare intrinsecă, muzica aceasta apare drept o culminație a tot ceea ce a creat pînă acum compozitorul. Cucerește o imagine muzicală complexă, densitatea polifonică, modalismul cromatic și insolitele culori orchestrale. Beneficiind de aportul soliștilor Iulian Jurja, Mircea Moisa și Ioan Micu, în complexul aparat vocal simfonic rolul de protagonist principal i-a revenit, conform partiturii, corului. Remarcabila scriitură pentru ansamblu vocal a fost pusă în evidență de excelentul cor al Filarmonicii din Cluj-Napoca, minuțios pregătit de Florentin Mihăescu.

Un colectiv cu certe și meritorii evoluții în ultima vreme (așa cum au apărut ele cristalizate în concertul prezentat în Festival) este cel al *Filarmonicii „Oltenia"* din Craiova. Sonorități colorate și expresive, o orchestră de coarde robustă peste care intervențiile solistice ale suflătorilor se plasează cu fină judiciozitate iar intervențiile în partidă, la lemne ca și la alămuri, au plasticitate, ușurința adaptării la stiluri variate — iată cîteva din calitățile orchestrei.

Sînt, acestea, și rodul strădaniilor îndelungate ale dirijorului Teodor Costin care, eficient și cu aplomb, construiește convingător, dovedind puncte de vedere interpretative interesante, personale.

Programul pe care și l-au propus craiovenii a fost unul de mare extensie stilistică.

Cantata Patriei de Dan Voiculescu (solist Sorin Semilian și cu concursul Corului Filarmonicii, dirijor Alexandru Racu) este o lucrare austeră, scrisă cu o evidentă economie a mijloacelor de expresie în rîndul cărora cele polifonice primează. În general, tonul este bărbătesc, de o masivitate ca și sculpturală.

În mereu proaspătul, tinerescul dar și meditativul *Concert pentru vioară și orchestră* de Pascal Bentoiu (pentru craioveni, o primă audiție) tînăra violonistă Ștefana Țițeica a încîntat prin discursul solistic convingător, sensibil.

În restul programului, două lucrări „de repertoriu", dar de un repertoriu de dificultate — *Suitei I* pentru orchestră de George Enescu, dirijorul și orchestra i-au conferit forță, dinamism, iar dipticului *Preludiu și Fuga* de Constantin Silvestri, frumoase sublinieri ale bogatei palete timbrale.

Filarmonica din Tîrgu Mureș a dovedit mari disponibilități interpretative. În ciuda unui streich mai restrîns, disproporțiile nu se fac simțite, poate și pentru că tîrgu-mureșenii au o notabilă disciplină a cîntului în ansamblu. Programul de concert a pus atît de lesnicios în evidență calitățile orchestrei încît credem într-un fond încă și mai mare de disponibilități.

La pupitru au fost prezenți ambii dirijori ai formației.

Szalman Lorant este de un onest și profund profesionalism. Actul dirijoral este la Szalman Lorant lipsit de „accesoriile" spectaculozității, artistul optînd pentru o manieră sobră, totdeauna însă fiind la obiect prin promptitudinea inițiativei.

Cristian Mandeal este un tînăr șef de orchestră dotat cu un „punct de plecare" în carieră situat la o cotă înaltă. Au reținut atenția tehnica sa bogată, gestica incisivă, dezinvoltura.

În linii mari, programul s-a dorit, și în acest caz, cît mai divers.

Aceleiași cantate de Dan Voiculescu (solist Ion Budoiu) orchestra și corul Filarmonicii (dirijor Judith Birtalan) i-au subliniat unele nuanțe dramatice, iar acelei muzici de mari adîncimi și substanță care este *Concertul pentru vioară* de Wilhelm Berger, solistul Valeriu Maior i-a dezvăluit caracterul meditativ. Alături de aceste lucrări și de o selecție din *Suita „Mihai Viteazul"* de Tiberiu Olah, în program a mai figurat o primă audiție de bună calitate, poemul simfonic *Muntele* de Csiky Boldizsar, lucrare de substanță, de un încordat dramatism, dovedind meșteșug orchestral, o muzică viguroasă, impresionantă.

În rîndul orchestrelor care au constituit revelații ale întrecerii, care au marcat puncte prețioase în efortul de autodepășire, s-a numărat și *Orchestra simfonică din Bacău*. Un colectiv ambițios, angajat pe drumul unei înfloriri artistice pe care este hotărît să și-o asigure prin eforturi tenace. Sonoritățile sînt limpezi, partidele echilibrate, ritmica inatacabilă. O orchestră mult preocupată de tehnicitate.

Pe acest drum colectivul este condus cu multă personalitate de dirijorul Ovidiu Bălan. Este un artist care domină cu energie la pupitru, dinamic, precis, cu înclinație spre o muzică de virtuozitate în care, bunăoară, tempii îi gîndește foarte strînși.

De altfel, însuși programul a urmărit această dimensiune — virtuozitatea — cu excepția aceluiași *Concert pentru vioară și orchestră* de Wilhelm Berger, căruia excelentul Varujan Cozighian i-a subliniat frumusețea partidei solistice.

Poemul simfonic *Pintea Viteazul*, aparținînd regretatului Liviu Glodeanu, a cunoscut în interpretarea băcăuanilor o versiune de referință, Ovidiu Bălan construind judicios și cu vervă, gestul interpretativ avînd amploare.

Binecunoscutei lucrări *Jocuri II* de Sabin Păutza, populare, agreate de public și orches-

tre, dirijorul și colectivul său i-au dezvăluit dinamismul de tipul celui întîlnit în instrumentalismul popular, vioiciunea dansantă. Am reținut sonoritățile voluptuoase, ample ale orchestrei de coarde.

În sfîrșit, am reascultat *Preludiu și Fuga* de Constantin Silvestri într-o viziune dominată de ambiția tempoului cît mai strîns posibil, la limita acestuia, a posibilului !

Printre colectivele de autoritate recunoscută, *Filarmonica „Moldova" din Iași* s-a prezentat pentru a-și reconfirma, fără ostentație, calitățile. În rîndul acestora, omogenitatea — totală, unică, indivizibilă — primează. În această omogenitate totală, trebuie subliniată calitatea de sunet — un sunet moale, catifelat, poetic. O asemenea „mozartizare" a muzicii dă farmec și limpezime sonorităților care au, cînd trebuie, candoare dar, în funcție de partitură, și vigoare nestăvilită.

Calitățile acestea au fost dobîndite în ani de muncă artistică — a colectivului și a dirijorului Ion Baciu.

Este un șef de orchestră cu o totală degajare la pupitru. Cu predilecții vădite spre discursuri muzicale polifonice, Ion Baciu știe să acorde prioritate planurilor principale, menajînd economicos volumele sonore.

Programul a fost alcătuit după tiparul cel mai uzitat. Din punctul de vedere al conținutului el a avut „rotunjime", lucrările completîndu-se într-un plan general unic, de substanță lirică.

Poemul-cantată *Pro Patria* de Vasile Spătărelu este, în sensul cel mai înalt, de o nobilă accesibilitate. Calmul gestului creator cuprinde discursivitate esențialmente cantabilă, seninătatea armonică — în ansamblu, utilizarea unor mijloace de expresie limpezi, nesofisticate, fiind caracteristică. (Am reținut cu plăcere frumoasa evoluție a corului Filarmonicii dirijat de Ion Pavalache).

Concertul pentru vioară de Dumitru Bughici (magistral interpretat de Daniel Podlovski) este o muzică consistentă, cu accente dramatice care transpar din climatul liric al unei partituri dăruite cu o redutabilă partidă solistică.

În sfîrșit, în *Suita a III-a „Sătească"* de George Enescu, orchestra și dirijorul s-au întrecut în a sublinia rafinamentul și poezia acestei muzici bogate în colorit subtil, transparente țesături polifonice și heterofonice. Dinamismul finalului ne-a sugerat redescoperiri de sensuri în tradiția tălmăcirii opus-ului enescian.

De o autentică personalitate, afirmată răspicat în datele ei fundamentale — vibrație lirică, predilecție pentru coloritul sonor, discreție camerală — a apărut *Filarmonica „George Dima" din Brașov,* una dintre revelațiile primei ediții a Festivalului, cînd se afla în etapa autodescoperirii, a constatării primelor rezultate a unor ani de muncă încordată, îndrumată competent de dirijorul Ilarion Ionescu-Galați. Filarmonica brașoveană se află acum într-o altă etapă, a confirmărilor. Încîntă, la acest colectiv, puritatea sonoră. Intonația, proporționarea volumelor sonore, acuratețea armoniilor, claritatea conducerii vocilor — toate stau sub semnul unei calități ideale, al distincției.

Ca și în cazul altor filarmonici, majoritatea, care au crescut odată „cu șefii lor de orchestră" — „autorul" celei brașovene, așa cum arată ea astăzi, este Ilarion Ionescu-Galați a cărui autoritate dirijorală și entuziasm artistic se întîlnesc într-un act interpretativ inteligent, în el uneori sublimînd accente de inedit. Tehnica sa este austeră, dar totdeauna eficientă, cu efecte a căror gradație dirijorul o urmărește cu calm și luciditate.

Programul a pus accentul pe prima audiție absolută — mai mult, pe lucrări comandate special de către brașoveni pentru Festival. Cele trei prime audiții absolute (Theodor Drăgulescu, Myriam Marbe și Liana Alexandra) au fost parcă astfel îndrumate de orchestra beneficiară spre „a rima" prin expresia lor generală cu romantica *Suită I* de George Enescu.

Piesa simfonică de Myriam Marbe este o muzică profund caracteristică autoarei, o muzică a visului, nostalgică, o muzică a abandonului în lirism, a ecoului enescian, evocat prin subtile și diafane heterofonii.

Urmărind să descopere mereu alte și alte fațete ale talentului său manifestat prolific, Liana Alexandra semnează degajat, senin cele *Două imagini pentru cor de copii și orchestră,* plasîndu-le în perimetrul unei accesibilități ce se conjugă cu pitorescul. Limbajul lipsit de prejudecăți, truvaiurile orchestrale, scriitura corală alertă, dau prospețime lucrării (servită cu delicatețe de corul de copii condus de inimosul profesor Nicolae Bica).

Cît privește *Suita I* de George Enescu, Ilarion Ionescu-Galați a demonstrat o viziune interpretativă de o vibrantă dinamică, subliniind reliefurile formei în care punctul culminant a dominat impresionant.

Ca o orchestră pe deplin matură, experimentată și de mare tehnicitate a apărut *Orchestra simfonică a Radioteleviziunii.* Este un instrument ce impune prin numeroasele sale calități, un colectiv artistic prestigios prin bogata sa activitate concertistică și de înregistrări. În ciuda tinereții multora dintre membrii săi, orchestra și-a păstrat și transmis ca pe o prețioasă zestre experiența acumulată de-a lungul deceniilor.

În fața unei asemenea orchestre, Paul Popescu a fost realmente un dirijor pe măsură. Seriozitatea cu care a abordat programul (de mare dificultate) capacitatea sa de a descifra textul și subtextul partiturilor, faptul că totdeauna, nedesmințit, Paul Popescu „știe" ce vrea și „cum" să realizeze aceasta, ne-a făcut să ne gîndim la el ca la un artist ce pășește, neîndoielnic, în epoca marilor sale împliniri.

Lucrare de o înfiorată poezie și, pentru compozitor, de un caracteristic lirism, cantata *Cîn-*

tec de speranță de Doru Popovici (solistă Georgeta Stoleru) a însorit inima ascultătorilor prin cantabilitatea aleasă, prin diatonismul ei luminos. Opus al unui meșter întru ale scrisului pentru ansamblu vocal, lucrarea lui Doru Popovici a fost exemplar servită de corul Radioteleviziunii pregătit de Aurel Grigoraș.

Vigurosul *Concert pentru orgă și alămuri* de Liviu Glodeanu, această muzică aspră, colțuroasă, de o specifică agresivitate intervalică, armonică și orchestrală, această muzică dură, pietroasă, puternică, bărbătească, de mare forță dramatică, a găsit în solistul Florin Chiriacescu, în dirijor și orchestră, interpreți de cea mai înaltă clasă. Ca și Nicolae Beloiu cu a sa *Simfonie a II-a*, lucrare de frumuseți subtile și de o mare densitate expresivă. Aci, dirijorul și orchestra au realizat un adevărat tur de forță de a rezolva impecabil marile dificultăți tehnice ale partiturii, de a oferi ascultătorului, nealterată, complexa imagine muzicală cuprinsă într-o muzică esențialmente modernă și de o cuceritoare culoare orchestrală.

În peisajul divers al participantelor la finala Festivalului, *Filarmonica „George Enescu" din București* a constituit o prezență de unic prestigiu. Calitatea artistică de superioară clasă a ansamblurilor (a întregului, ca și a componentelor), personalitatea partidelor, a unor secțiuni mari, ca de pildă, acest streich neobișnuit de viguros, sau individualitățile solistice — toate acestea au impus, o dată în plus. Filarmonica bucureșteană este, pe drept, o „reprezentativă națională" — a cărei puternică personalitate s-a afirmat plenar, la nivelul calității sale intrinseci.

Dirijorul Mircea Basarab a știut să creeze climatul artistic propice pentru aceasta. Acum, ca și totdeauna, de-a lungul numerosilor ani de conlucrare cu colectivul, Mircea Basarab, cu tehnica sa clară și precisă, a creat trasee favorabile evoluției orchestrei în tălmăcirea unui program, de asemenea, complex și destul de dificil în care se întîlneau o lume sonoră cu nuanțe abstracte (N. Beloiu), un concert „clasic" (P. Constantinescu) și amploarea unei lucrări oratoriale (L. Comes). *Clopotele Alba-Iuliei* înseamnă pentru Nicolae Beloiu altceva decît amintita *Simfonie a II-a*. Este aici, în lucrarea prezentată de Filarmonica din București, o copioasă speculație a sonorităților, speculații al căror relativ abstractism se transformă la un moment dat în expresie jubilatoare. Este, finalmente, o muzică festivă cioplită în sonorități metalice, strălucitoare.

Capodoperei lui Paul Constantinescu, *Concertul pentru pian și orchestră*, Valentin Gheorghiu i-a dat o versiune interpretativă de referință. (De remarcat colorata vioiciune cu care orchestra l-a acompaniat).

Cît privește oratoriul *Cîntec în piatră* de Liviu Comes și el constituie — credem — un punct culminant al creației de pînă acum a compozitorului. Dimensiunile sînt de anvergură, demersul componistic complex. Limbajul, de asemenea ; de observat că Liviu Comes inovează cu discreție în mai toate planurile, fără a părăsi însă o bază tradiționalistă în sensul cel mai bun al cuvîntului. Partitură închizînd în ea un discurs coral dificil, unul orchestral bogat, oratoriul lui Comes — clădit într-o arhitectonică amplă — trădează multiple sensuri expresive ; le-au subliniat și interpreții, Elena Grigorescu, Martha Kessler, Vasile Huzum, Nicolae Sasu. Corul Filarmonicii dirijat de Vasile Pântea a pledat convingător pentru partitura vocală de o bogată problematică.

„O orchestră mică animată de salutare ambiții mari" — aceasta ar fi o definiție posibilă a *Filarmonicii din Satu-Mare*, așa cum a apărut ea în etapa republicană a Festivalului. O orchestră mică dar dominată de ordine în actul interpretativ, de justețea atitudinii față de acesta, de marea corectitudine a cîntului în orchestră. Există la sătmăreni o acurateță ce impresionează. Reproșurile, în general, se exclud, neavînd obiect. Dezideratele, nu — și sîntem convinși că ele, înainte de a fi ale ascultătorului, sînt însăși ale orchestrei care, desigur este perfect lucidă în procesul autocunoașterii. Mai este de cîștigat în expresie, în culoare, în personalitatea cu care se cîntă. Dar, pînă atunci, „radiografierea" de acum a actului interpretativ, la Filarmonica din Satu Mare, reliefează calități meritorii.

Dirijorul Alexandru Munteanu, discret, exact, de o evidentă probitate profesională, a condus un program alcătuit inteligent, pe măsura posibilităților orchestrei.

Cele *Cinci imagini pentru ochestră de coarde, flaut și oboi* de Dumitru Bughici sînt tot atîtea miniaturi, fine, bine proporționate, trădînd predilecția compozitorului pentru cantabilitate.

Poemele pentru voce și orchestră, *Terra Daciae*, ne redescoperă în autorul lor, Mircea Chiriac, pe compozitorul meșter întru ale liedului. Discursul muzical este substanțial iar evoluția solistului (Florin Diaconescu) de o mare frumusețe.

Ștefan Ruha, neobosit și animat de un inepuizabil entuziasm, a reconfirmat calitățile trainice ale unei lucrări mai vechi de Carmen Petra Basacopol, *Concertino pentru vioară și orchestră.*

Programul s-a încheiat cu suita *Prin Munții Apuseni* de Marțian Negrea, într-o viziune corectă, dinamică.

Ultima prezență în finala Festivalului a fost *Filarmonica din Ploiești.*

Evoluția din ultimii ani a orchestrei este marcată de cîțiva factori printre care stabilitatea mai mare a unui colectiv cîndva fluctuant și — mai ales — afirmarea tineretului ; în orchestră și la pupitrul ei. Filarmonica din Ploiești abordează astăzi un repertoriu larg în care paginile de muzică modernă trebuie că au o importantă pondere, judecînd după dega-

jarea cu care a prezentat în Festival programul, de autentice dificultăţi. Depăşirea acestora a fost, neîndoielnic, şi meritul tînărului dirijor Horia Andreescu, artist care s-a instalat în viaţa noastră muzicală din ultimii ani ca o certitudine valorică. Horia Andreescu posedă de pe acum o tehnică suplă, complexă, bine pusă la punct. Dinamic şi precis, riguros ritmic, dirijorul urmăreşte cu atenţie edificiile sonore pe care le construieşte cu un vădit simţ al proporţiilor. Sînt calităţi pe care ni le-a demonstrat pe parcursul întregului program.

Poemul simfonic *Lespezi* de Dan Buciu este o muzică gravă, de mari profunzimi expresive. Forma sa se articulează convingător, generos.

În *Variaţiunile pentru pian şi orchestră*, Mircea Chiriac încearcă reconsiderarea unor vechi modele din punctul de vedere al artistului matur care este, mînuind o tehnică cu bogate elemente novatoare.

Am admirat supleţea cu care Horia Andreescu şi Filarmonica din Ploieşti au interpretat în traiecte heterofonice subtil realizate admirabila piesă *Ison* de Ştefan Niculescu, ca şi impetuozitatea, tensiunea dramatică şi elanul, vigoarea ritmică pe care interpreţii le-au conferit *Simfoniei I* de Tiberiu Olah.

Theodor DRĂGULESCU

Formaţii de estradă şi folclor

Originală prin cadrul în care se desfăşoară, complexă prin diversitatea genurilor şi formelor de exprimare, educativă prin conţinutul manifestărilor, etapa republicană a festivalului naţional „Cîntarea României" poate fi apreciată, fără rezerve, ca o autentică sărbătoare a muzicii româneşti.

Impresionanta sa forţă mobilizatoare îşi găseşte exemplificare într-o simplă enunţare cifrică a formaţiilor şi interpreţilor celor două genuri care se bucură de o largă aderenţă la public, participante la faza republicană a actualei ediţii, cel folcloric şi de estradă : 7 ansambluri folclorice, 17 orchestre populare, 8 formaţii de estradă, 30 solişti vocali de muzică populară, 15 solişti de muzică uşoară, toate aceste prezenţe fiind înglobate în peste 20 de manifestări care au avut loc în luna iunie pe trei scene reprezentative ale capitalei : sala Savoy a Teatrului de revistă „Constantin Tănase", sala ansamblului artistic „Rapsodia română" şi sala orchestrei populare „Ciocîrlia".

Meloman sau specialist, interpret sau creator au avut în „Programul manifestărilor artistice ale colectivelor şi interpreţilor din instituţiile teatrale şi muzicale profesioniste", întocmit şi tipărit în condiţii grafice deosebite de C.C.E.S., un îndreptar şi un călăuzitor către genul sau spectacolul preferat.

Mesajul major al acestor manifestări a fost de altfel leitmotivul tuturor spectacolelor care au fost promovate după mature şi competente concluzii ale juriilor de specialişti în fazele interjudeţene.

FORMAŢII DE ESTRADĂ

Juriul : Preşedinte — George Zaharescu — regizor, membri : Temistocle Popa — compozitor, Ion Cristinoiu — compozitor, Nicolae Coman — compozitor, Gheorghe Cotovelea — maestru de balet, Alfred Mureşan — reprezentant al Consiliului Central al U.G.S.R. Ionel Clinciu — reprezentant al C.C.E.S., Nicolae Costin — reprezentant al C.C. al U.T.C., secretar — Jeana Ionescu.

Seria manifestărilor muzicale a fost inaugurată de Teatrul „Ion Vasilescu" cu spectacolul *Eu, tu şi dragostea* scris de Mircea Block şi ale cărui partituri muzicale au fost realizate de un grup de compozitori recunoscuţi : Camelia Dăscălescu, George Grigoriu, Aurel Giroveanu, Marcel Dragomir, Dan Beizadea, Aureliu Comănescu.

Formaţie recunoscută în primul rînd pentru consecvenţa cu care promovează cîntecul de gen românesc, de această dată a reuşit să se impună şi prin ţinută şi calitatea artistică a celorlalte componente ale spectacolului. Am asistat astfel, la o autentică paradă de creaţii şi creatori, pigmentată cu scenete şi monologuri de un bun umor, apoi balete vizînd plasticitatea mişcărilor şi conţinutul, toate acestea fiind rodul măiestriei regizorale a lui Radu

Boroianu, fanteziei coregrafei Sultana Tismănaru și viziunii scenografice a lui Constantin Rusu.

Dintre interpreți s-au impus Cornel Constantiniu, Dorin Anastasiu, Rodica Paliu și Lucky Marinescu.

A urmat apoi Teatrul satiric-muzical „Constantin Tănase" cu recenta premieră *Revista în luna de miere.*

Beneficiind de o amplă paletă satirică, spectacolul îmbină într-o logică determinată de specificul genului și într-un limbaj adecvat, aspecte nesemnificative dar existente încă în mentalitatea unor categorii de persoane.

Uzînd de un umor de calitate textul reușește, în cea mai mare parte a spectacolului, să amuze și să solicite spectatorilor reflecții legate de aspecte și întîmplări reale. Nota autenticității libretului a fost subliniată și de meșteșugul cu care autorul introduce în spectacol momente de brigadă, cu texte inspirate, originale ca tematică și artistice ca realizare regizoral-scenografică, în contextul acestor aprecieri înscriindu-se momentele intitulate : „Oameni cu opinie", „Ședință", „Cloșca" și „Luna deparazitării".

Fără a urmări o ordine valorică, ci mai degrabă o cronologie a participării realizatorilor și interpreților, înscriem în finalul acestor rînduri numele celor care se identifică cu succintele aprecieri consemnate. Libretul scris de Cornel Constantinescu a fost susținut de partitura muzicală a compozitorului Temistocle Popa și pus în scenă de regizorul Nicolae Dinescu în costumele și decorurile scenografelor Teodora Dinulescu și Liliana Referendaru. La realizarea coregrafiei au participat Sandu Feyer, Păstorel Ionescu, Anton și Romică. Ca interpreți, în spectacol au apărut actorii : Cristina Stamate, Nicolae Dinică, Nae Lăzărescu, Decebal Curta, Alexandru Lulescu, Ioana Casetti și Mihai Perșa, soliștii vocali : Jean Păunescu, Eva Kiss, Anca Liana, Păstorel Ionescu, orchestra de acompaniament dirijată de Dan Ardeleanu.

Seria formațiilor de estradă prezente în festival este completată de Teatrul „Fantasio" din Constanța cu spectacolul *Revista de aur.*

Cu o frecvență demnă de toată admirația, teatrul „Fantasio" susține pe scenele capitalei veritabile stagiuni, prezența în contextul festivalului prilejuindu-ne o nouă întîlnire cu o trupă entuziastă și veselă dar matură, cu aureola unor succese și aprecieri colecționate atît în țară cît și cu ocazia turneelor efectuate peste hotare.

Muzica și textul, cele două componente principale ale spectacolului, au reușit să solicite pe interpreți și, în proporții diferite, să amuze și să antreneze pe auditori. Coregrafia spectacolului realizată într-o viziune inedită și modernă de talentatul Cornel Patrichi, și-a găsit prin grupul de balerini ai teatrului o interpretare plină de temperament și fantezie.

Adăugînd la aceste cîteva aprecieri numele creatorilor și principalilor interpreți, care nu mai au nevoie de comentarii, consemnăm și noi o nouă filă în *Revista de aur* a teatrului „Fantasio".

Muzica a fost compusă de H. Mălineanu și Aurel Manolache, scenariul scris de Saşa Georgescu și Nicușor Constantinescu, care a asigurat și regia spectacolului, scenografia a fost realizată de Dan Sachelarie și Dinel Rusu, la aceștia adăugîndu-se actorii Jean Constantin și Gelu Manolache, soliștii vocali Ilona Moțica, Coca Andronic, Clara Anton, trio *Do-Re-Mi,* balerinele Mihaela Marcău și Milidi Tătaru. Orchestra apare, pe tot parcursul, bine condusă de dirijorul Aurel Manolache.

Secția de estradă a Teatrului muzical „N. Leonard" din Galați a prezentat în cadrul festivalului spectacolul *Toate pînzele sus,* scris de apreciatul cuplu de creatori Puiu Maximilian-Vasile Veselovski, cuplu care nu are nevoie de comentarii, frecventele producții ale sale reușind să facă săli pline la teatre din București sau din țară, cu distribuții de excepție sau cu trupe mai modeste.

Din abundența de cuplete, scenete și monologuri care fac parte din acest spectacol amintim momentele : *Romeo și Julieta, Oul lui Columb, Parisul,* acesta din urmă într-o excelentă interpretare a lui Alexandru Jula. Și cum succesul spectacolului nu poate fi edificator fără aportul interpreților, consemnăm numele acestora : Alexandru Jula, Ionel Miron, Teodor Munteanu, Valeni Sibian, Ofelia Panaitopol, Lidia Bîrcu și Marcela Alexandru — soliști vocali, Traian Vasiliu, Gheorghe Panaitopol, Pia Dumitriu și Anghel Stoian — actori. Spectacolul a fost pus în scenă de regizorul Constantin Băltărețu, scenografia realizată de Lia Manțoc iar coregrafia de Ion Lazăr. Părțile muzicale, solistice sau de acompaniament au fost susținute de formația orchestrală condusă cu competență de dirijorul Cristofor Barbatti.

Cu spectacolul sugestiv intitulat *Sărbătoare la revistă,* secția de estradă a Teatrului „Al. Davilla" din Pitești și-a marcat atît prezența în faza republicană a festivalului, cît și împlinirea a două decenii de activitate artistică.

Și astfel, regizorul Alexandru Darian reușește să realizeze un spectacol în care satira, cîntecul și dansul sînt măiestrit conduse, prin aportul deosebit al soliștilor vocali, actorilor, dansatorilor și instrumentiștilor formației piteștene.

Muzica aparține compozitorilor Aurel Giroveanu și Gelu Solomonescu, maturitatea profesională a acestora avînd ca postament literar libretul scris de Aurel Felea și Fred Firea. Dintre interpreți s-au remarcat actorii : George Gentea, Dragoș Mîrzan, Marin Radu Ene, Lidia Dobrin și soliștii vocali : Valentin Noapteș, Ion Pietraru, Constantin Nica, Mihai Chirițescu ș.a. Coregrafia asigurată de Doina Mihăescu și Dorin Oancea dă spectacolului culoare și ritm, de aprecieri bucurîndu-se și formația orchestrală condusă cu precizie de Valentin Oskiel și Ilie Ioniță.

Secția de estradă a ansamblului „Doina" al Armatei, o formație tînără, din care nu lipsesc talente autentice, a supus atenției juriului și publicului bucureștean spectacolul intitulat *Inimi de primăvară* scris de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu. Spectacolul a avut ca principal colaborator pe George Grigoriu, compozitor a cărui competență și popularitate sînt binecunoscute. Regia lui Bițu Fălticineanu reușește, cu ajutorul interpreților, să sublinieze specificul și ineditul acestui spectacol, sobrietatea fiind nota întregii manifestări, conturîndu-se în același timp, cu mijloace adecvate, momente de profundă vibrație

patriotică. Din rîndul interpreților s-au distins : solista vocală Angela Ciochină, actorii Ligia Găman și Guță Ștefan. Numerele coregrafice concepute într-o manieră inedită și specific ostășească au fost realizate de coregrafii Viorica Cișmigiu și Vladimir Bedea. Dirijorul Ion Lăzărescu, cu recunoscutu-i talent și apreciabila-i experiență, reușește să facă din formația orchestrală un tot omogen, într-o permanentă consonanță cu ceilalți interpreți.

Surprizele rampei, prezentat pe marea scenă a festivalului de secția de estradă a Teatrului muzical din Brașov, ne-a dat prilejul revederii unei trupe omogene și bine puse la punct, în ascensiune de la o premieră la alta.

Ineditul acestei reviste îl datorăm lui Puiu Maximilian și Vasile Veselovski. Prin imaginarea spectacolului sub forma unei redacții și anume a redacției „Rampa", ni se propun variate întîmplări prin „Fapt divers", se face o incursiune în istoria tipografiei prin aducerea aminte de tiparnița lui Coresi, ni se prezintă o „Rubrică inversă" prin excelentul skatch „Portarul". Și ediția este completată cu șlagăre, cu momente coregrafice realizate de Sandu Feyer, cadrul scenografic al spectacolului fiind conceput de Teodora Dinulescu. S-au remarcat prin aplomb și naturalețe actorii : Veronica Munteanu, Rodica Moianu, Nora Vlad, Nelu Uricaru și Vini Sibianu, soliștii vocali Angela Odeșteanu și Lepsa Lucian.

S-a impus prin omogenitate, acurateță și ritm, formația orchestrală condusă de talentatul dirijor Radu Odeșteanu.

Seria spectacolelor de estradă a fost încheiată de orchestra de estradă a Radioteleviziunii, o formație de excepție, o formație recunoscută prin succesele sale în țară și peste hotare. Întrecîndu-se pe sine, orchestra RTV, avînd la pupitru pe experimentatul și apreciatul dirijor Sile Dinicu, a prezentat un concert de o înaltă ținută artistică.

Abordarea prin excelență a cîntecului de gen românesc a contribuit la creionarea unei imagini edificatoare asupra evoluției creației din domeniul muzicii ușoare din țara noastră.

Dintre interpreți, Sergiu Cioiu și-a reconfirmat valoarea și calitățile de autentic tălmăcitor al celor mai subtile sensuri creatoare. Într-o notă apropiată s-au înscris și solistele Angela Ciochină și Gina Pătrașcu.

FORMAȚII FOLCLORICE

Juriul : Președinte, Florin Comișel — compozitor. Membri : Mircea Chiriac-compozitor, Angela Moldovan-solistă vocală, Gheorghe Baciu-maestru coregraf, Mireille Savopol-maestră de balet, Mihai Lisman-reprezentant al U.G.S.R., Călin Stănciulescu-reprezentantul C.C. al U.T.C., Eugen Aron-reprezentantul C.C.E.S.

Vom începe cu ansamblul „Maramureșul" din Baia Mare. Străveche vatră folclorică, păstrătoare a unor valori de frunte ca frumuseți și sensuri, Maramureșul și-a găsit în ansamblul care îi poartă numele cu mîndrie, o formație prestigioasă, care a făcut cunoscute aceste valori de cîntece, jocuri și obiceiuri, atît în țară cît și cu prilejul a nenumărate turnee peste hotare. Cartea de aur a celor 20 de ani de activitate ai acestei formații a fost scrisă de o trupă de entuziaști căutători ai nestematelor maramureșene, principalii creatori și interpreți de azi, identificîndu-se cu începuturile și cu succesele ansamblului. Consemnăm, în acest sens, numele cîtorva : Angela Buciu și Nicu Moldovan, maestrul de dansuri Valeriu Buciu și dirijorul Alexandru Viman.

În festival, ansamblul „Maramureșul" a prezentat spectacolul *Codru-i frate cu românul*, o autentică realizare artistică, rezultat al unor îmbinări armonioase de dansuri tematice, cîntece de viață nouă, obiceiuri, melodii și jocuri din minunatul folclor maramureșean.

Fila următoare a agendei folclorice a festivalului a fost completată cu spectacolul prezentat de ansamblul „Mureșul" din Tg. Mureș, intitulat *La horă*, un titlu pe cît de simplu, pe atît de plin de semnificații, atribuite deopotrivă „căutătorilor" și interpreților acestei prestigioase formații de gen. De altfel, acest ansamblu, ale cărui spectacole au avut în vedere întotdeauna ineditul și calitatea artistică, a reușit să se impună juriului și publicului spectator printr-un original mozaic de cîntece, datini și jocuri din vatra Mureșului, un mozaic bine șlefuit de perle folclorice românești și ale naționalităților maghiare și germane. Beneficiind de o trupă omogenă valoric, spectacolul a evidențiat încă o dată autenticitatea repertoriului soliștilor Marioara Precup și Tóth Erzsebeth, vigoarea și fantezia grupului de dansatori în coregrafia lui Domokos Istvan și Szekeli Denes, precizia formației de acompaniament și disponibilitățile vocale și interpretative ale formației corale dirijată de Birtalan Judith.

A urmat apoi ansamblul „Doina Gorjului" din Tg. Jiu, o formație tînără dar bine cunoscută în țară și peste hotare, prin realizările sale artistice. Spectacolul prezentat, intitulat *Bună dimineața, primăvară* — o recentă premieră — a reunit momente muzicale și coregrafice, selectate din multitudinea de cîntece și jocuri existente în zestrea minunată a Gorjului. Succinte spicuiri din programul de sală redau o imagine concentrată asupra cîntecului și jocului de ieri și de azi : *Balada lui Tudor*, integrată într-un amplu tablou muzical-coregrafic, în care sunetul și plastica mișcărilor semnificau aceeași temă cu panduri, apoi melodii din folclorul nou, *Cînt și joc din România*, *Toată lumea astăzi cîntă* și *Țara-ntreagă-i* o columnă, alături de cîntece și jocuri tradiționale : *Hăulita*, *Călușarii*, *De la Olt și pîn' la Jiu* și alte asemenea nestemate. Întregul program al ansamblului din Tg. Jiu a fost străbătut de preocuparea de a valorifica autenticul din vatra folclorică gorjeană, acesta fiind și punctul de rezistență al prezenței sale în festival. Dintre interpreți au reținut atenția, prin repertoriu și prin stilul autentic al prezentării soliștii vocali Ileana Bocîtea, Marcel Păunescu și Veronica Popescu și naistul Nelu Ciocan. Am remarcat de asemenea jocuri ca : *Crăițele*, *Brătușca*, *Trei păzește*, în interpretarea grupului de dansatori condus de maestrul de dansuri Marin Badea, toate acestea avînd în orchestra dirijată de Stelian Ghiocel, un suport muzical omogen și antrenant.

Întîlnirea cu o altă zonă folclorică ne-a fost prilejuită de prezența în faza republicană a ansamblului artistic „Ciprian Porumbescu" din Suceava cu spectacolul intitulat *Românie, plai de dor.*

Descoperitori de vechi tradiții, dar și creatori ai unor cîntece pe măsura vremurilor pe care le trăim, minunatul colectiv al ansamblului din Suceava, prin ținuta artistică și prin calitatea interpretării a înscris o pagină plină de umanism și patriotism în cartea propriilor realizări și în cea de a doua ediție a festivalului „Cîntarea României".

Cîntece ca *Omule, pomule,* în interpretarea de excepție a Sofiei Vicoveanca, *Hora bucuriei,* printre interpreți remarcînd apariția soliștilor vocali Traian Straton și Alexandru Dumbravă, prezența lui Silvestru Lugoci, neîntrecut la tilincă și fluier, apoi *Jocuri bărbătești din Voroneț, Jocuri de pe valea Dornelor,* susținute de grupul de dansatori îndrumat de coregraful Viorel Vatamaniuc. Autenticitatea costumelor a asigurat spectacolului culoare și valoare de document și act de cultură. În momentele de acompaniament sau în cele de „prim plan" formația orchestrală condusă de George Sîrbu, unul dintre dirijorii de gen cei mai apreciați, a asigurat spectacolului ritm și strălucire.

Ansamblul „Banatul" din Timișoara, principala formație profesionistă care valorifică folclorul muzical-coregrafic românesc, și al naționalităților maghiare, germane și sîrbești, ale oamenilor care trăiesc, muncesc și cîntă pe meleagurile atît de bogate în nestemate folclorice bănățene, a prezentat în faza republicană spectacolul intitulat „La izvor de cînt și dor". Principalii creatori au realizat un buchet de autentice „flori" bănățene, culese sau aduse chiar de unii interpreți ai ansamblului, ei înșiși culegători sau informatori de folclor. *Jocuri românești din șesul timișan, Dansuri germane din Sînicolau Mare, Dans maghiar din zona Jimboliei* sau *Jocuri din munții Banatului* sînt doar cîteva momente coregrafice susținute de grupul de dansatori și puse în scenă de maestrul de dansuri Miloslav Tatarici. Ansamblul are în componența sa cîțiva interpreți cunoscuți și apreciați pentru prezențele lor în spectacole, dar și prin imprimările realizate de Casa de discuri „Electrecord" : Elena Jurjescu, Mariana Drăghicescu și Laza Blagoev, clarinetistul Paia Maximov și frații Vincu-vioară. Orchestra condusă de Gelu Stan, în componența căreia sînt incluse, alături de instrumentele tradiționale românești și cele specifice muzicii sîrbești, a avut darul de a dinamiza și de a asigura ritm spectacolului.

Ansamblul „Doina" al Armatei, una din cele mai vechi formații de acest gen, beneficiind de un aparat de interpreți deosebit ca structură și divers ca posibilități de exprimare, a prezentat în faza republicană un spectacol de excepție, în care conținutul subscris unui titlu simplu, dar adînc în semnificații — *Servim patria* — a fost înnobilat artistic de toate compartimentele : corul bărbătesc, orchestra de acompaniament, grupul de dansatori, orchestra de muzică populară și soliștii vocali. Spectacolul a înglobat creații în cele mai diverse modalități de exprimare și cu contribuții interpretative din cele mai diferite, începînd cu fresca muzical-coregrafică *Servim patria* de Sergiu Eremia, apoi momentul folk *Pentru maica noastră țara,* suita de dansuri ostășești *Veghem culorile din steag* de Nicolae Patrichi, piesele pentru cor și soliști *Urmașii urmașilor noștri* de George Grigoriu și *Doina* de Dinu Stelian, momentul folcloric cu melodii din toată țara și încheind cu lucrarea muzicală *Comandantul suprem* de Dinu Stelian.

Impecabil proporționat, spectacolul s-a dorit și a reușit să se impună ca o concentrație de artă înaltă, specific militar și ideal patriotic, în concluzie un spectacol fără reproș, un spectacol de maturitate a ansamblului, dar și de măiestrie a conducătorului acestuia, dirijorul și compozitorul Dinu Stelian, de al cărui nume sînt legate momentele cele mai semnificative din activitatea acestei instituții.

Alături de acesta sînt prezenți și alți creatori și interpreți, ale căror realizări dau măreția și noblețea artei destinate în primul rînd militarilor armatei noastre : compozitorul și dirijorul Sergiu Eremia, compozitorul Sergiu Sarchizov, maeștrii de dansuri Gheorghe Baciu, Vladimir Bedea și Viorica Cișmigiu, dirijorii Gheorghe Popescu și Marin Cioacă, precum și soliștii vocali Maria Diaconescu, Veronica Ionescu, Ioan Nicolau, Ion Bogza, Maria Bararu, soliștii instrumentiști Ilie Udilă și Gheorghe Mustăcioară, soliștii dansatori Mariana Ștefănescu, George Dumitru, Iacob Macrea și Petru Gavrilă.

Într-o distribuție asemănătoare, dar diversă în ce privește orientarea repertoriului, ansamblul „Rapsodia română" a prezentat spectacolul intitulat *În lume nu-s mai multe Românii,* inspirat din trecutul istoric, din tezaurul folcloric al țării noastre și din acest prezent luminos.

Recunoscut pentru realizările sale artistice, pentru deosebita preocupare de a valorifica sub toate aspectele folclorul, pentru perseverența cu care promovează cîntecul patriotic în manifestări specifice, ansamblul „Rapsodia română", în această autentică și înălțătoare frescă muzical-coregrafică, a dat un veritabil examen de măiestrie interpretativă și maturitate profesională. Spicuim cîteva titluri din program și avem imaginea momentelor și ideilor care au stat la baza inspirației unor creatori de certă valoare : *Locul acesta pe lume* — poem vocal-simfonic pentru cor, soliști, recitatori și orchestră —, *Românie, Românie,* lucrări în primă audiție compuse de Laurențiu Profeta, apoi *Dacii* — poem coregrafic — și *August de purpură,* piese aparținînd compozitorului Florin Comișel și *Gîndurile unei clipe* — poem coregrafic — de Dumitru Capoianu.

La realizarea acestui spectacol și-au adus contribuții remarcabile formația corală condusă de Anatol Goreaev-Soroceanu, orchestra de acompaniament dirijată de Nicolae Ghiță, orchestra de muzică populară condusă de Ionel Budișteanu, formația de dansuri îndrumată de Teodor Vasilescu, naistul Gavril Șandor, soliștii vocali Ștefania Rareș, Gheorghe Turda, Ioana Cristea și Sanda Șandru și grupul de soliști dansatori.

Reușita spectacolului a fost asigurată de Traian Nițescu care a realizat scenografia și costumele, în

același timp toată admirația pentru pictorul Ion David care a conceput costumele pentru momentele folclorice. Mobilitatea și viziunea întregului au fost asigurate de regizorul Petru Mihail, care a condus amplul aparat interpretativ de care dispune ansamblul.

O altă categorie de formații profesioniste promovate în etapa republicană au constituit-o cele 17 orchestre populare, selectate dintr-un număr de 36, cîte activează în prezent pe întreg teritoriul patriei noastre. Identice ca structură — soliști vocali și orchestră — dar diferite prin repertoriul al căror zone îl valorifică, aceste formații au adus pe marea scenă a festivalului autentice „eșantioane" muzicale, creînd prin aceasta imagini sonore multicolore, în variate ritmuri și stiluri, proprii celor mai diverse vetre folclorice ale țării.

Determinați de limitele spațiului afectat, vom recurge la o enunțare a acestor formații, consemnînd ceea ce au avut ele mai semnificativ și mai original.

Orchestra populară din Arad, îndrumată de apreciatul folclorist Ioan T. Florea, s-a prezentat într-un mod deosebit. Repertoriul prin excelență local, aranjamente și formule de interpretare de o autenticitate dusă pînă la copia fidelă a „modelului", o costumație originală și o prezență scenică sobră au prezentat publicului un mănunchi de vechi melodii vocale sau de joc din vatra folclorică arădeană. Sub bagheta tînărului și talentatului dirijor Gheorghe Mureșan, orchestra populară din Cluj-Napoca a reușit să creeze, prin repertoriu și prin păstrarea specificului melodic, armonic și ritmic local, o convingătoare imagine artistică a zonei folclorice clujene.

Orchestra populară „Plaiurile Bistriței" din Bacău, din componența căreia se disting violonistul de excepție Ion Drăgoi și solista vocală Mariana Lungu, s-a impus printr-o interpretare impecabilă a unui repertoriu selectat cu competență.

Constituită din instrumentiști virtuozi, orchestra populară „Flacăra Prahovei" din Ploiești s-a afirmat printr-o apreciabilă ținută scenică și printr-un repertoriu divers, din care n-au lipsit baladele și doinele locale.

Orchestra populară a Radiotelevizîunii, formație profilată pe imprimări, a prezentat un buchet de aranjamente muzicale din principalele zone folclorice ale țării, într-o manieră mai puțin spectaculoasă, dar deosebit de interesantă.

Situată într-o zonă folclorică distinctă, orchestra populară „„Brîulețul" din Constanța, a adus pe scena festivalului, împreună cu dirijorul Gheorghe Parnica, un virtuoz al viorii, melodii de cîntec și joc dobrogean în aranjamente și formule instrumentale adecvate.

Orchestra populară „Pandelașul" din Brăila, deși înființată mai de curînd, s-a prezentat ca o formație omogenă, cu reale potențe interpretative, deficitară totuși la capitolul repertoriu, cel local fiind firav reprezentat, în avantajul celui așa zis „clasic".

Bine pusă la punct, cu o structură din care nu lipsesc instrumentele specific zonale, s-a afirmat și orchestra populară „Doina Moldovei" din Iași. Unele stilizări excesive n-au dat satisfacția reușitei depline a acestei formații.

Orchestra populară „Bărăganul" din Slobozia, deși își desfășoară activitatea într-o zonă a confluențelor, a prezentat pe scena festivalului, un repertoriu autentic ca proveniență, într-o realizare interpretativă apreciabilă.

Prin repertoriul local prezentat, în aranjamente simple și în formule orchestrale din care instrumentele specifice nu lipseau, orchestra populară „Doina Banatului" din Caransebeș și-a demonstrat o dată în plus potențele sale interpretative.

Orchestra populară „Chindia" din Tîrgoviște, în perioada scurtă care s-a scurs de la înființare, a reușit să-și creeze o personalitate și să asimileze un valoros repertoriu, cu trăsături specific zonale distincte.

Cu un repertoriu original, în care virtuozitatea melodiilor de joc s-a îmbinat cu lirismul cîntecelor „de ascultat", s-a prezentat în festival și orchestra populară „Alunelul" din Alexandria.

Orchestra populară „Rapsodia Botoșanilor", stimulată de bogăția folclorică a acestei vetre, a reușit să realizeze atractive și interesante momente artistice, distingîndu-se prin virtuozitate și autentic, trompetistul Constantin Mîndrești eanu și solista vocală Daniela Condurache.

În tumultuoasa Hunedoară și localitățile limitrofe își desfășoară activitatea orchestra populară „Hațegana", formație care s-a prezentat cu un repertoriu original, înveșmîntat orchestral cu multă pricepere și dăruire.

Orchestra populară „Nicolae Bălcescu" din Craiova, o formație prestigioasă, a reușit să readucă în memoria auditorilor sonorități de muzică oltenească, atît de distinctă ca inflexiuni melodice și ritmice.

Orchestra populară „Cîndrelul" din Sibiu, prin suita de melodii orchestrale și cîntece din repertoriul păstoresc, a creat un alt moment în diversitatea de stiluri aduse de formațiile din celelalte zone folclorice.

Preluînd de la vechiul ansamblu nu numai numele dar și dăruirea și preocuparea pentru crearea de manifestări artistice de înaltă ținută, orchestra populară „Ciocîrlia" a adus pe scenă un model de spectacol folcloric. Cele opt tablouri ale spectacolului au însemnat tot atîtea momente realizate cu mijloace scenice și inspirate din cele mai diverse aspecte din muncă și viață. Prologul, pe un fond muzical orchestral, a avut ca temă recitarea *Pe vatra străbună*, interpretată de Elena Paraschivescu. A urmat apoi *Moment pastoral și nașterea*, subliniat prin piesele *Trei păcurărei* și *Munților, vă adunați*, tablou în care solista Maria Butaciu a realizat secvențe emoționante. Soliștii vocali Elena Zamfira și Simion Pop au apărut într-un autentic moment de cîntece intitulat *De dor și dragoste*, după care într-o altă secvență cuprinzînd *obiceiuri de nuntă*, și-a adus contribuția întregul grup de interpreți ai formației.

Mai aproape de ceea ce se cheamă concert de muzică populară, modalitate cu care formația este familiarizată, în continuarea programului a urmat momentul intitulat *La popasul dorului*, un autentic mozaic de nestemate folclorice din principalele zone ale țării, cu contribuția soliștilor vocali Maria Butaciu, Maria Păunescu, Ion Cristoreanu și a soliști-

lor instrumentiști Dumitru Zamfira, Ion Milu, Ion Miu și Marian Bucur. Spectacolul s-a încheiat cu două tablouri ale căror subtitluri *Dragu-mi-i să fac armata* și *Vitejia* le declină și apartenența la viața ostășească, momente artistice nelipsite din programele orchestrei „Ciocîrlia". Partitura muzicală a acestui spectacol aparține unui binecunoscut muzician și folclorist — Constantin Arvinte, a cărui personalitate artistică în concertul *La popasul dorului* se afirmă și în calitate de dirijor.

Cele două seri care au încheiat manifestările prilejuite de prezența în festival a interpreților profesioniști, au însemnat pentru cei 29 soliști vocali și 21 soliști instrumentiști, selecționați dintr-un număr de peste 200, un examen de virtuozitate și măiestrie artistică, iar pentru public momente de încîntare în compania unor artiști consacrați și îndrăgiți, alături de alții care bat cu destulă siguranță la porțile consacrării.

Doina și cîntecul propriu-zis au avut încă o dată în Maria Ciobanu pe acea interpretă personală și sensibilă care își merită din plin numele de „privighetoare a Olteniei". Banatul și-a trimis două mesagere în persoanele solistelor Ana Pacatiuș și Mariana Drăghicescu, două doinitoare ale căror inflexiuni sensibilizează și emoționează deopotrivă. Doinitoare a plaiurilor maramureșene, Angela Buciu a contribuit la creionarea, în contextul festivalului, a unei autentice imagini sonore a meleagurilor pe care le cîntă cu dăruire și consecvență. Gheorghe Roșoga, posesor al calităților care l-au impus ca artist-interpret, a reușit să creeze un moment de culoare și emoție artistică revelatoare pentru talentul acestui rapsod. Expresivă, de o rară sensibilitate, Marioara Velicu a reușit să se impună pe scena prestigioasei manifestări, alături de cei mai reprezentativi interpreți ai genului. Taragotistul Luca Novac s-a distins și impus încă o dată ca un artist de o factură cu totul deosebită. Virtuoz de excepție, interpretul reușește să se remarce atît în cîntecele doinite, cît și în melodiile de joc, cărora le imprimă și culoarea autentic bănățeană. Someșancă prin origine și repertoriul pe care îl valorifică, Maria Butaciu a adus pe scena festivalului un buchet de cîntece culese și șlefuite, filtrate prin propria-i sensibilitate și personalitate. Seria de interpreți bănățeni a fost completată cu prezența lui Ion Cristoreanu, un vechi slujitor al folclorului, care a dorit și a reușit să se plaseze la cotele valorice impuse de festival.

Ion Milu, artist înzestrat cu un apreciabil simț artistic a reușit să sensibilizeze și să fascineze întreaga sală prin utilizarea întregii game de posibilități ale taragotului. Solistul vocal Gheorghe Turda, bucurîndu-se de o sinceră popularitate în rîndul spectatorilor, și-a onorat și de această dată prezența cu cele mai frumoase cîntece din repertoriul personal. Acordeonistul Ilie Udilă, cu o tehnică vizînd perfecțiunea, a reușit să se impună în mod deosebit în piesele de virtuozitate. Violonistul Ion Drăgoi, nume cunoscut pentru autenticitatea repertoriului și interpretării, este totodată o prezență scenică emoționantă. Un virtuoz al fluierului, Dumitru Zamfira, oferă cîntecului oltenesc noi valențe de culoare și ritm.

Au mai avut prezențe notabile în festival soliștii vocali Ion Bogza, Ion Duca, Maria Apostol, Laura Lavric, Dumitru Mușiu, Ana Piuaru-Gavrilescu, Toth Erzsebeth și soliștii instrumentiști Ion Miu, Sandu Florea, Marcel Budală, Silvestru Lungoci ș.a.

Aducînd cu ele un repertoriu mai inedit sau mai „uzat", unele aranjamente în spiritul cîntecelor respective sau altele „căutate", folosind nuanțe adecvate sau „tutti", uneori nemotivat, orchestrele populare și soliștii acestora sînt demni de toată admirația pentru strădania de a culege și valorifica nestematele folclorice locale cu tot „parfumul" și semnificațiile acumulate de-a lungul anilor.

Diversificarea repertoriului, promovarea unor cîntece cu caracter militant revoluționar, a unor creații variate ca tematică, trebuie să îmbrace forme din cele mai diverse, de înscriere imediată a acestora în circuitul interpretativ și de prezentare în fața publicului spectator.

Ștefan CARAPANCEANU

ACTUALITATEA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Consacrată aportului compozitorilor și muzicologilor în cadrul manifestărilor prilejuite de faza interjudețeană a celei de a doua ediții a festivalului național „Cîntarea României", plenara Comitetului de conducere — care a avut loc în ziua de 12 iulie — a constituit cadrul unor fructuoase discuții pe baza referatelor compozitorilor și muzicologilor care au făcut parte din jurii : Wilhelm Berger, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Octavian Lazăr Cosma, Dumitru D. Botez, Liviu Comes, Florin Comișel, George Zaharescu. În cuvîntul lor, aceștia au relevat superioritatea celei de a doua ediții a festivalului în ceea ce privește nivelul și numărul formațiilor participante. Concluziile în legătură cu repertoriul acestor formații și cu unele aspecte de natură organizatorică ale festivalului au stat la baza sugestiilor pentru viitoarea ediție, privind domeniile în care Uniunea compozitorilor este implicată. În acest sens este necesar, așa cum a subliniat în final muzicologul Petre Brâncuși, președintele Uniunii compozitorilor, a se lua unele măsuri, în strînsă colaborare cu Consiliul Culturii și Educației Socialiste și Centrul de îndrumare a creației, pentru orientarea formațiilor, atît profesioniste cît și de amatori, spre alegerea unui repertoriu corespunzător exigențelor actuale și care să reflecte cît mai elocvent fenomenul creației muzicale contemporane românești. ● Impresiile culese din banca juriului în decursul festivalului — secțiunea pentru liceele de cultură generală și de artă și corurile studențești (profesioniste și de amatori) — de către Alina Popovici, Nicoleta Sima-Ulubeanu și Carmen Stoianov au constituit punctul de plecare în discuțiile din cadrul Cenaclului tinerilor muzicologi (18 iunie).

În cadrul schimburilor culturale pe care Uniunea compozitorilor le are — stabilite prin convenții — cu uniunile de creație din alte țări, numeroși muzicieni străini au sosit la București în interes documentar. Astfel, conducerea Uniunii a primit pe compozitorii sovietici Rostislav Boiko, Grigori Surus și pe muzicologii Ina Petrova (URSS) și Ilia Temkov (Bulgaria). Au mai fost oaspeții Uniunii pianistul Egly Tibor (R. P. Ungară) și compozitorul olandez Ton de Krujf ca și o delegație culturală din R. F. Germania condusă de dr. Oskar Böse. La rîndul lor, muzicieni români, membri ai Uniunii compozitorilor, au fost invitați în diverse țări pentru a participa la festivaluri — Mișu Iancu (care a făcut parte și din juriu) și George Grigoriu la Orfeul de aur (Bulgaria) ; Anton Zeman, Ion Crișan și Zaharia Popescu la Bienala de la Zagreb ● Compozitoarea Liana Alexandra a participat la festivalul Carl Maria von Weber de la Dresda unde i s-a cîntat în primă audiție lucrarea intitulată *Incantații II*, care a obținut premiul I la concursul cu același nume ce a avut loc în primăvara aceasta.

ACTIVITATEA ÎN FILIALE ȘI CENACLURILE DIN ȚARĂ. *TIMIȘOARA*. În colaborare cu Opera română din Timișoara a fost organizat un cenaclu dedicat operei Monna Vanna de Nicolae Brînzeu. *CRAIOVA*. Membrii cenaclului de creație craiovean au organizat, cu sprijinul Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al județului Dolj, sub genericul *Partidul ne învață iubirea de țară*, un concert cu lucrări ale compozitorilor locali.

LUCRĂRI NOI LA BIROUL SECȚIILOR DE CREAȚIE. MUZICĂ SIMFONICĂ ȘI DE CAMERĂ : *Fascinații tonale*, pentru orchestră de cameră de Nina Cassian ; *Să recunoaștem totuși...*, lied pentru bariton, flaut, vioară și pian, pe versuri de Petre Ghelmez de Anamaria Crețan : *Muzici pentru „Hyperion"* (nr. 1 — pentru trombon solo, nr. 2 — pentru percuție solo, nr. 3 — pentru clarinet solo, nr. 4 — pentru cvartet de coarde) de Iancu Dumitrescu ; *Improvizație* pentru trio de coarde de Ludovic Feldman ; *Concert*

pentru orchestră de coarde de Vasile Herman ; *Imagini* — 5 schiţe pentru orchestră de Mircea Hoinic ; *Divertisment pentru orchestră de coarde* de Adrian Iorgulescu ; *Narratio* pentru flaut, vioară şi violă ; *Souvenir d'un paysage inconnu*, pentru flaut şi *Les oiseaux artificielles* pentru clavecin, clarinet, vioară, violă şi violoncel de Myriam Marbe ; trei lieduri — *Vino, Şi drumul odată-nceput, Nepotolitele alămuri* — pentru bariton şi pian, pe versuri de Valeriu Bucuroiu, de Grigore Nica ; *Trio* de Radu Negreanu ; *Sugestii II* de Octavian Nemescu ; *Melos II* — cvartet de coarde de Fred Popovici ; *Tinereţe*, pentru ansamblu de coarde de Alexandru Paşcanu ; *Consonanţe I* pentru patru tromboni, *Consonanţe II* pentru clarinet şi pian, *Consonanţe III* pentru orgă solo de Liana Alexandra ; trei lieduri pe versuri de Apollinaire de Horia Şurianu ; *Temă cu variaţiuni* pentru pian de Anton Şuteu ; *Inscripţie pe o amforă* de Anatol Vieru. MUZICĂ CORALĂ : *Congresului i-aducem cald prinos (versuri Ioan Meiţoiu)* şi *Sărbătoarea patriei* — poem coral (versuri I. Meiţoiu şi R. Ghenceanu) de Constantin Arvinte ; *De două mii de ani nesmulşi din loc* (Odă lui Burebista pe versuri de Victor Tulbure) de Dumitru D. Botez ; *35 de ani cu nimb de aur* (versuri T. Bratu) de Teodor Bratu ; *Effigies tentamen* (Lupeni '29) de George Derieţeanu, pe versuri de A. Şoit şi H. Ţugui ; *Mesaje din străbuni* — 7 madrigale de Vasile Iliuţ ; *Cîntarea României* (versuri V. Tulbure) de Radu Paladi.

Noutăţi editoriale

THEODOR GRIGORIU — *Canti per Europa*, oratoriu
DAN CONSTANTINESCU — *Concert pentru două piane şi orchestră mică*
ALEXANDRU PAŞCANU — *Coruri.* Volumul cuprinde : *Ah, ce bucurie* (versuri Alexandru Paşcanu) ; *Ţara cea mai frumoasă* (versuri Alexandru Paşcanu) ; *E ţara mea* (versuri Alexandru Paşcanu) ; *Românie, ţara mea !* (versuri Stelian Filip) ; *Odă României* (versuri Ioan Meiţoiu) ; *Timp de glorie* (versuri Victor Kernbach) ; *Imn neatîrnării* (versuri Mircea Radina) ; *De te-aş prinde undeva* (versuri populare) ; *Ce-a iubit inima mea* (versuri populare) ; *De s-ar vinde dragostea* (versuri populare) ; *Hai, mîndră !* (versuri populare) ; *Toată lumea are dor* (versuri populare) ; *Noapte de vară* (versuri Panait Cerna) ; *Noapte de mai* (versuri St. O. Iosif) ; *Chindia.*

MUZICOLOGIE

WILHELM GEORG BERGER — *Dimensiuni modale*
IOSIF VULCAN — *Mărturii muzicale.* Eseuri, cronici, portrete. Ediţie îngrijită de Ianca Staicovici.
IONEL GEANTĂ — GEORGE MANOLIU — *Manual de vioară, vol. I,* ediţia VI.

Discuri

MUZICĂ CORALĂ

POPORUL, CEAUŞESCU, ROMÂNIA — Coruri de George Grigoriu, Gheorghe Dumitrescu, Gheorghe Bazavan, Temistocle Popa, Radu Şerban, Radu Paladi, Florin Comişel, George Vancu, Claudiu Negulescu, Dinu Stelian. (EXE 01300)

MUZICĂ SIMFONICĂ ŞI DE CAMERĂ

THEODOR GRIGORIU — *Canti per Europa,* oratoriu pentru cor şi orchestră. Interpretează corul şi orchestra simfonică a Radioteleviziunii ; Dirijor : Iosif Conta. Maestru de cor : Aurel Grigoraş. (ST-ECE 01544)
PIESE PENTRU ORGĂ de Franz Liszt, César Franck, Ioan D. Chirescu. Interpretează Benedek Kálmán la orga Studioului de concerte al Radioteleviziunii. (ST-ECE 01549)

MUZICĂ DE OPERĂ

LIVIU GLODEANU — *Zamolxe,* operă în 5 tablouri pe un libret după Lucian Blaga. Interpretează orchestra simfonică a Radioteleviziunii şi un grup coral. Dirijor : Iosif Conta. Maestru de cor : Vasile Pântea. Soliţi : Gheorghe Crăsnaru, Nicolae Constantinescu, (ST-ECE 01552)
CANŢONETE de Lopez, Skeleti, Cesarini, Gambardella, Tagliaferri Tosti, Cioffi ; Interpretează tenorul Ion Stoian. (STM-ECE 01557)

MUZICĂ DE FANFARĂ

SALUTĂRI DIN GIARMATA. Interpretează Fanfara şvabă din Giarmata, judeţul Timiş. Dirijor : Mathias Loris. (45-EXC 10645)

MUZICĂ POPULARĂ ROMÂNEASCĂ

NICOLAE OPRIŞAN — voce. (45-EPC 1064)
ION CONEA — voce (45-EPC 10653)
MARIA CIOBANU — voce : „Plaiurile Gorjului" (STM-EPE 01565)
FLORICA BRADU — voce : „Cine-o zis de Criş că-i negru" (STM-EPE 01574)

MUZICĂ UŞOARĂ

NICU ALIFANTIS şi FLORIAN PITIŞ : Imn (Trăiască România, trăiască tricolorul — 45-STM-EDC 10659)
MELODII DE GHERASE DENDRINO interpretate de Doina Badea, Dorina Drăghici, Ilona Moţica, Gina Pătraşcu, Aurelian Andreescu, Luigi Ionescu, Gică Petrescu. (EDE 01580)

AGENDA

● În ziua de 21 iunie a.c. a fost lansat discul de muzică simfonică al compozitorului Mircea Chiriac, cuprinzînd lucrările : *Simfonie de cameră, Divertisment pentru orchestră, Triptic simfonic* şi *Suita I din baletul Iancu Jianu.* A prezentat muzicologul Viorel Cosma.

FESTIVALUL MUZICII DE CAMERĂ — BRAŞOV 1979. Cea de-a zecea ediţie a festivalului braşovean (1—8 iulie), desfăşurată sub egida Comitetului de cultură şi educaţie socialistă al judeţului Braşov, s-a profilat ca o sărbătoare a muzicii de cameră în cinstea celei de a 35-a aniversări a revoluţiei de eliberare socială şi naţională antifascistă şi antiimperialistă şi a Congresului al XII-lea al Partidului comunist român. Reputate formaţii camerale româneşti (cvartete Philarmonia, Voces, Concordia, Procamera, cvartetul filarmonicii „Gh. Dima", orchestra de cameră a filarmonicii „Moldova") şi de peste hotare (orchestra de cameră din Pardubice — R. S. Cehoslovacia, cvartetul Conservatorului din Dresda, duo Uppsala — Suedia), alături de solişti de notorietate ca Emilia Petrescu, Dan Iordăchescu, Valentin Teodorian, Virginia Manu, Nelly Miricioiu, pianistul Dan Grigore, clarinetistul Ştefan Korody şi alţii au oferit iubitorilor de muzică un program dens din repertoriul românesc şi universal. Unul dintre concerte, în cadrul căruia şi-au dat concursul Corul Madrigal, condus de Marin Constantin şi Camerata infantis — dirijat de Nicolae Bica, a fost consacrat Anului internaţional al copilului. *Muzica de cameră şi spiritualitatea românească* a constituit subiectul unei mese rotunde la care au participat importante personalităţii ale vieţii muzicale româneşti contemporane : Nicolae Călinoiu, Petre Brâncuşi, Wilhelm Berger, Tudor Ciortea, Pascal Bentoiu, Liviu Comes, Doru Popovici, Alfred Hoffman, Grigore Constantinescu, Gemma Zimveliu şi alţii.

VACANŢELE MUZICALE DE LA PIATRA NEAMŢ. Aflate la cea de a opta ediţie (29 iunie 13 iulie), „Vacanţele muzicale", iniţiate de Conservatorul „George Enescu" din Iaşi şi Comitetul de Cultură şi Educaţie Socialistă al judeţului Neamţ, s-au desfăşurat sub auspiciile finalului celei de a II-a ediţii a festivalului naţional Cîntarea României. Spiritul de emulaţie ce caracterizează în general „Vacanţele" a fost anul acesta sporit prin includerea în festival a concursului de interpretare, creaţie şi cercetare muzicologică, pe tot parcursul concertelor şi recitalurilor în cadrul claselor de măiestrie şi al cursurilor de compoziţie şi muzicologie.

PREZENŢE ROMÂNEŞTI PESTE HOTARE

„Oaspeţi ai celei de a treia Stagiuni simfonice propusă de Academia Filarmonică din Messina, *Orchestra şi Corul Radioteleviziunii Române* au fost protagoniştii concertului de marţea trecută. Ei au interpretat în mod competent şi convingător celebrul oratoriu al lui Haydn, *CREAŢIUNEA.* Formaţia românească, dirijată în mod luminos de LIVIU IONESCU, care se distinge prin gestul scurt şi incisiv, a dat viaţă unei variante cizelată fin în toate părţile sale componente şi filtrată printr-o clară muzicalitate de ansamblu.

Vasta operă a lui Haydn impune o rigoare interpretativă deloc indiferentă precum şi o capacitate deosebită de a organiza la maximum abundentul material tematic, pe care Liviu Ionescu a demonstrat cu prisosinţă că le posedă, putînd conta, de asemenea şi pe o formaţie instrumentală şi corală demnă de toată încrederea în orice parte a lucrării şi aderentă la maximum la sugestiile sale.

Orchestra şi Corul Radioteleviziunii Române au surprins, după cum ne-am putut da seama, întreaga spiritualitate care străbate oratoriul. Acest lucru a fost realizat printr-o traiectorie interpretativă sigură, care s-a bazat pe sonorităţi delicate şi transparente. Astfel, de la interludiile orchestrale la amplele dimensiuni ale ariilor, la recitative, a fost o întreagă succesiune de emoţii plăcute.

O notă aparte merită interpretările de indiscutabilă ţinută ale soliştilor Emilia Petrescu, Carol Herca, Gheorghe Crăsnaru."
(GAZETTA DEL SUD, MESSINA — ITALIA)

*

Viaţa muzicală clujeană este susţinută la un înalt nivel calitativ atît de formaţii şi solişti consacraţi în timp cît şi de tineri interpreţi, uneori studenţi încă la Conservatorul „G. Dima", care prin exuberanţa dublată de seriozitatea şi munca intensă proprii vîrstei, asigură scenelor de concert o permanentă notă de inedit. Ne-am propus a comenta în aceste rînduri cîteva participări la concursuri şi festivaluri internaţionale ca şi diverse prezenţe în concerte dincolo de hotarele ţării — ocazii în care tinerii artişti clujeni au dat din plin dovada calităţilor lor interpretative.

„Tensiunea pe care solistul a realizat-o în lucrarea ZYKLUS de Stockhausen (cîntată pe de rost !!) combinată cu rafinamentul fenomenal cu care a tratat toate acele instrumente de percuţie, a constituit punctul culminant al spectacolului". *(Haagsche Courant* — 25 aprilie 1979). Cronicarul olandez se referă în rîndurile sale la tînărul Mircea Ardeleanu, student în anul V la Conservatorul „G. Dima" din Cluj-Napoca, la clasa de percuţie a

asistentului universitar Grigore Pop. Pentru publicul românesc numele lui Mircea Ardeleanu este foarte cunoscut. Repertoriul său se axează în majoritate pe lucrări contemporane de maximă dificultate. Iar calitatea impecabilă a interpretării a fost confirmată și de participarea la Festivalul de la Darmstadt (R. F. Germania) — ediția 1978 Mircea Ardeleanu a obținut la Concursul de interpretare „GAUDEAMUS" ce a avut loc în perioada 19—26 aprilie 1979 în orașul Rotterdam din Olanda premiul I. În competiție cu 40 de instrumentiști, Mircea Ardeleanu a obținut, pentru prima oară pentru România, primul premiu. Din repertoriul prezentat, lucrările de maximă competiție, dar și de răsunător succes au fost Xenakis PSAPPHA și Stockhausen ZYKLUS.

Ediția din acest an a Festivalului internațional de muzică de operă MARIA CALLAS — Athena (25 III—2 IV) a declarat cîștigătoare a premiului al II-lea (premiul I neacordîndu-se) pe Liliana Bizineche, studentă în anul IV la Conservatorul „G. Dima" din Cluj-Napoca, clasa lector Ionel Pantea. Numele Lilianei Bizineche este întîlnit din ce în ce mai des pe afișele Filarmonicilor din țară. (Cluj-Napoca, dir. Ludovic Bacs — solistă în cantata MUNCILE LUI HERCULE de Bach, Timișoara, dirijor Diodor Nicoară, solo în oratoriul SAMSON de Händel). Ca interpretă de operă Liliana Bizineche înscrie în repertoriul său rolul lui Cherubino din NUNTA LUI FIGARO de Mozart, spectacol prezentat în cadrul clasei de operă a Conservatorului clujean, și rolul titular din opera CARMEN de Bizet, cu care tînăra cîntăreață își va susține examenul de stat. La Athena, Liliana Bizineche a susținut 3 recitaluri și a făcut numeroase înregistrări în studiourile Radio-Televiziunii din Grecia.

La ediția 1978 a Festivalului internațional de tineret de la Bayreuth, Conservatorul „G. Dima" din Cluj-Napoca a participat cu un grup de 14 studenți și cadre didactice conduși de asistentul universitar Florentin Mihăescu. Succesul reputat de acest grup coral, atît în cadrul manifestărilor muzicale de la Bayreuth cît și cu ocazia celor 4 concerte susținute în așa-numitele Oberfranken—Tournées a atras după sine o nouă invitație de participare. Mai mult chiar, dirijorul corului, Florentin Mihăescu, va conduce în acest an cursul de cor din cadrul Festivalului de tineret. Evenimentul este cu atît mai important și conferă școlii muzicale românești o supremă apreciere, cu cît, pentru prima oară, un muzician străin este invitat ca titular al unui curs. Pînă acum, această funcție onorifică a fost încredințată doar personalităților vieții muzicale germane. Programul corului și orchestrei de tineret de la Bayreuth, cuprinde în planul de lucru al acestei ediții Requiemul de Brahms. Printre soliști se numără și basul român Ionel Pantea.

„În partea solistică a Concertului nr. 1 pentru pian și orchestră de Franz Liszt, Adrian Stoica (student în anul V la Conservatorul din Cluj-Napoca) a realizat cu perfecțiune marele gest patetic, impetuozitatea dramatică a lucrării, dînd dovadă de o deosebită sensibilitate și gust desăvîrșit ; totodată el a redat lirismul poetic al acestei lucrări în așa fel încît sub mîinile sale cele două secțiuni net diferențiate între ele s-au îmbinat într-o unitate organică plină de armonie și echilibru interior. Avem în față un artist în devenire care, printr-o realizare matură, ridică în mod întemeiat pretenția la un loc de frunte în generația soliștilor reprezentativi ai zilelor noastre și ai zilelor ce vor veni". Această opinie, pe care ziarul Thüringische Landeszeitung (8 martie 1979) o afirmă sub titlul „Musikalische Visitenkarte" se referă la prezența tînărului Adrian Stoica la manifestările din cadrul Zilelor culturii românești în RDG cînd acesta a concertat ca solist al formației Thüringische Simfonie Orchester-Sitz Gotha, dirijor Gerhardt Rolf Bauer. Cu ocazia aceluiași festival o altă formație clujeană, Cappella Transylvanica, dirijată de profesorul Dorin Pop a susținut cîteva concerte de larg și amplu răsunet.

Pentru același Adrian Stoica, o nouă confirmare sosește de astă dată din partea presei americane de specialitate. În perioada 7—21 mai 1979, pianistul român a susținut o serie de 4 concerte (în program concertul în mi minor de Chopin) în SUA — orașele Alexandria, statul Virginia, Odessa și Midland, statul Texas și New-York. Publicul american l-a primit cu deosebită căldură pe tînărul interpret : „Aprecierea entuziastă a auditoriului s-a concentrat în aplauzele și ovațiile pe care Adrian Stoica le-a primit la sfîrșitul lucrării" — notează ziarul „The Odessa American" din 15 mai 1979.

Victor Dan se numără printre cei mai buni interpreți ai orgii, din țara noastră. Pasionat al acestui instrument, Victor Dan, profesor la Școala generală de Artă din Cluj-Napoca, are o mare profunzime a interpretării, o tehnică îndelung și asiduu perfecționată într-un repertoriu deosebit de vast. În acest an, Victor Dan a fost invitat pentru a treia oară să concerteze în URSS. Turneul său a cuprins de astă dată orașele Leningrad, Vilnius, Tallin Donețk, Odesa, Soci (Pițunda) și Moscova. În cele două săptămîni cuprinse între 10 și 25 mai, Victor Dan a interpretat în 5 concerte programul alcătuit din lucrări de Achim Stoia — *Temă cu variațiuni*, (premiul Enescu 1937), Hindemith — *Sonata a II-a*, M. Dupré — *Variațiuni pe un colind* și Bach — *Preludiu și fugă în mi minor*, *Sonata în re minor* și *Passacaglia în do minor*.

Încheiem trecerea noastră în revistă cu cîteva informații — în aceste zile corul Antifonia, condus de Constantin Râpă, formație alcătuită din studenți ai Conservatorului clujean, concertează în Olanda, iar în ultima decadă a acestei luni, Corul Casei de cultură a studenților din Cluj-Napoca și ansamblul folcloric „Mărțișorul" vor participa la Festivalul internațional de folclor de la Loretto (Italia). Apoi, „Mărțișorul" este invitat la festivalul de la Corravillers (Franța).

Tînărul compozitor Adrian Pop participă la manifestările din cadrul „Atelierului compozitorului" — august 1979, în orașul Burgas din Bulgaria.

Cristina BOHACIU

Calendar muzical

— 1 august 1933 — Violonistul Grigoraş Dinicu a fost distins, la Paris, cu decoraţia *Ofiţer al Academiei* pentru meritele sale artistice şi contribuţia sa la întărirea legăturilor româno-franceze.

— 2 august 1901 — Compania lirică *N. Niculescu-Buzău* a prezentat, în premieră, la grădina *Mitică Georgescu* din Bucureşti, opereta *Girofflé-Giroffla* de Charles Lecocq.

— 3 august 1929 — S-a născut în Bucureşti criticul muzical Alfred Hoffman (50 ani).

— 4 august 1961 — Postul de radio Bucureşti I a transmis în primă audiţie opera *Trei grăsuni* de Vladimir Rubin.

— 5 august 1905 — Pe scena Grădinii *Raşcu* din Bucureşti a avut loc spectacolul *Fetele din Popa Nan*, comedie cu cîntece de Digeo /George D. Georgian/.

— 6 august 1905 — Premiera absolută la Sibiu a *Poemului muzical etnografic: Transilvania, Banatul, Crişana şi Maramureşul în port, joc şi cîntec* de Tiberiu Brediceanu, spectacol realizat de către Societatea *Astra*.

— 7 august 1917 — La Parcul *Otetelişanu* din Bucureşti s-a reprezentat opereta *Celebrul Gabriel* de Edmund Eysler, dirijor fiind Hans Skohoutil.

— 8 august 1875 — A apărut *Legea pentru introducerea muzicii vocale în şcolile secundare din România*, decretul fiind semnat de Titu Maiorescu.

— 9 august 1857 — Scriitorul C. A. Rosetti a inaugurat cronica muzical-dramatică la ziarul *Românul* din Bucureşti.

— 10 august 1904 — Compania lirică română *Const. Grigoriu* a susţinut la Parcul *Otetelişanu* spectacolul *Voievodul ţiganilor* de Johann Strauss.

— 11 august 1907 — Premiera comediei cu cîntece *Lilica Pampon*, localizare de Emil D. Fagure, la Grădina *Raşca* din Bucureşti.

— 12 august 1919 — Compania de operete *V. Maximilian — N. Leonard* a reprezentat la Parcul *Otetelişanu* din Bucureşti, premiera *Anişoara* de Georg Jarno.

— 13 august 1949 — George Enescu a inaugurat la Brighton (Anglia) cursurile de perfecţionare violonistică a *Sonatelor* de J. S. Bach.

— 14 august 1903 — La Grădina *Blanduzia* din Bucureşti a avut loc premiera operetei *Barbă albastră* de Jacques Offenbach.

— 15 august 1959 — Prima audiţie la Radio Bucureşti I a *Sonatei pentru pian şi violoncel*, op. 26, nr. 1 de George Enescu.

— 16 august 1869 — S-a născut în satul Izvorul-Bîrzei, jud. Mehedinţi, flautistul şi profesorul Petre Elinescu, titularul catedrei de flaut la Conservatorul din Bucureşti, muzicianul care a introdus folclorul în studiile tehnice instrumentale româneşti.

— 17 august 1964 — Premiera operei *Pădurea vulturilor* de Tudor Jarda pe scena Operei Române din Cluj-Napoca, în regia lui Ilie Balea şi conducerea muzicală a lui Petre Sbârcea.

— 18 august 1858 — A murit la Iaşi lăutarul Vasile Barbu Cobzaru (Barbu Lăutarul).

— 19 august 1881 — S-a născut în satul Liveni-Vîrnav, jud. Dorohoi, compozitorul, dirijorul, violonistul, pedagogul şi pianistul George Enescu.

— 20 august 1879 — S-a născut în comuna Tincova, jud. Caraş-Severin, compozitorul, dirijorul şi profesorul Timotei Popovici.

— 21 august 1723 — A murit la Dimitrovka (Rusia), cărturarul-muzician orientalist Dimitrie Cantemir.

— 22 august 1905 — Premiera absolută a operei comice *Insula florilor* de Mauriciu Cohen-Lînaru, libretul de G. Bengescu-Dabija, realizată de Compania lirică română *Constantin Grigoriu* la Parcul *Otetelişanu* din Bucureşti.

— 23 august 1950 — Violonistul George Enescu a susţinut la Londra un recital din creaţia lui J. S. Bach.

— 24 august 1932. — A murit în Bucureşti, compozitorul şi dirijorul Gheorghe Cucu.

— 25 august 1919 — S-a născut în Bucureşti, violonista şi profesoara Lola Bobescu (60 ani), fiica profesorului Aurel Bobescu.

— 26 august 1834 — A fost reprezentată în premieră absolută la Iaşi de către elevii Pensionatului *Garet*, drama eroică cu muzică *Dragoş, întîiul domn suveran al Moldovei* de Elena Asachi, uvertura de Joseph Herfner, textul de Gheorghe Asachi.

— 27 august 1841 — Micul pianist transilvănean Carl Filtsch a interpretat în primă audiţie la Sibiu *Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră*, op. 25 de Felix Mendelssohn-Bartholdy.

— 28 august 1904 — La Parcul *Otetelişanu* din Bucureşti a fost reprezentată de Compania lirică română *Constantin Grigoriu* opereta *Fetiţa dulce* de H. Reinhardt.

— 29 august 1834 — Primul spectacol al elevilor *Societăţii Filarmonice* din Bucureşti cu *Mohamed* de Voltaire şi *Amphitrion* de Molière.

— 30 august 1837 — Premiera absolută a vodevilului *Sărbătoarea românească* de Johann Andreas Wachmann.

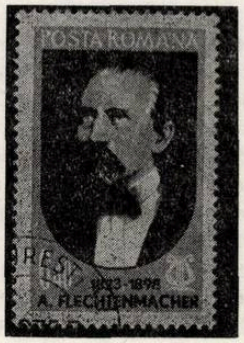
— 31 august 1929 — S-a născut în Constanţa, tenorul Cornel Stavru, solist al operei Române din Bucureşti (50 ani).

Eugen VICOS

filatelie muzicală

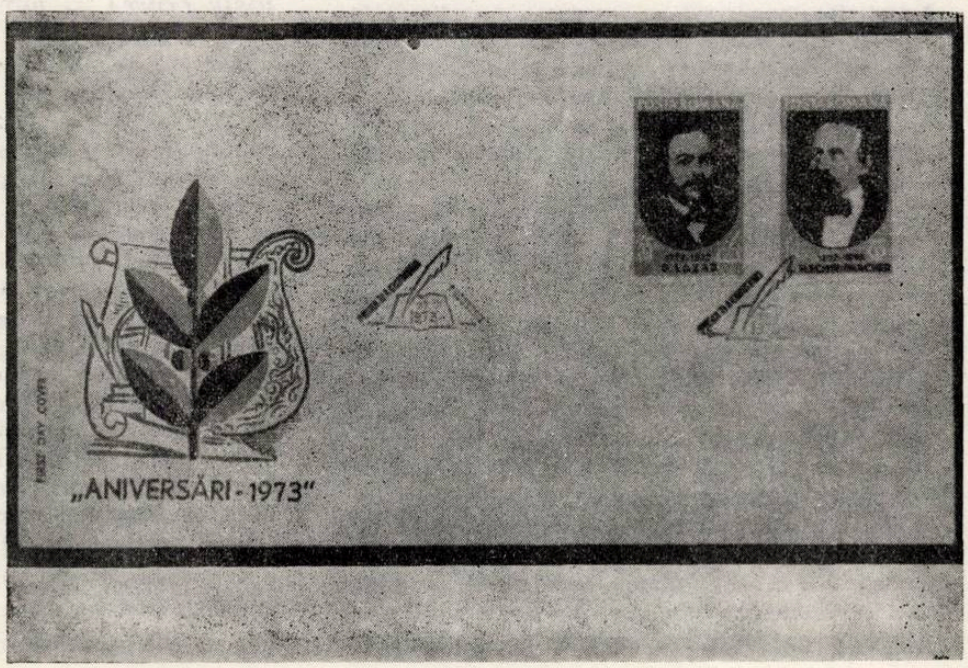
Tot în cadrul „aniversărilor culturale", în anul 1973 a fost emisă o serie de patru mărci poştale, în cuprinsul căreia a fost înregistrată şi marca poştală pe care a fost reprodus portretul lui Alexandru Flechtenmacher *(1823—1898), compozitor cunoscut, autor al unui mare număr de vodeviluri (pe texte de Alecsandri), cantonete scenice (textele aceluiaşi Alecsandri), compozitor de muzică simfonică, muzică de cameră şi de muzică corală („Melodii naţionale române"). Marca poştală pe care este reprodus portretul lui Alexandru Flechtenmacher (6,40 L, policromie) a fost înregistrată la nr. 3219, alături de D. Paciurea, I. Slavici şi Gh. Lazăr.*

La 26 martie 1973, a fost emis şi un „plic prima zi a emisiunii" (First Day cover), *cu o ştampilă specială, pe care îl reproducem mai jos;*



Rămînem în aşteptarea unor noi emisiuni de mărci poştale pe care să fie reprodusă „muzica românească", în noile ei ipostaze : figuri de muzicieni şi animatori, instituţii şi şcoli muzicale, instrumente şi orchestre, formaţii de profesionişti şi amatori, săli de concert şi teatre muzicale, opere, vechi manuscrise şi partituri ale compozitorilor români, festivaluri, simboluri muzicale etc. (Pentru o documentare mai amănunţită privind „muzica românească", recomandăm : Viorel Cosma — Muzicieni români. Lexicon, *Bucureşti, Editura Muzicală, 1970. De asemenea, cataloagele cu apariţiile Editurii Muzicale timp de 20 de ani constituie o bază de documentare sugestivă ; iar revista „Muzica", în care a fost înregistrată viaţa muzicală românească timp de trei decenii, oferă celor interesaţi studii şi articole privind muzica românească pe întreaga ei întindere).*

Titus MOISESCU



Concertele simfonice ale Radioteleviziunii

CARLO ZECCHI — VLAD CONTA

Revenirea lui Carlo Zecchi la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii a prilejuit unul din evenimentele majore ale stagiunii, cu atît mai mult cu cît programul concertului a fost dedicat în întregime lui Mozart, compozitor față de care maestrul italian nutrește o afinitate specială. A dovedit-o anterior, cu ocazia concertelor susținute cu aceeași orchestră în ianuarie 1972 și cu Filarmonica „George Enescu" în 1971 și 1973, cînd au fost incluse în programe numeroase lucrări de Mozart. Zecchi este, într-adevăr, mozartian prin excelență, format la școala celebrului „Mozarteum" din Salzburg, unde a predat el însuși mai tîrziu. La pupitru, el vădește, la vîrsta de 76 de ani, o uimitoare tinerețe spirituală, preocupîndu-se cu precădere de modelarea liniilor melodice, cărora le conferă o plasticitate exemplară. Pe de altă parte, Zecchi, nu se mulțumește să urmeze căile îndelung bătute ale repertoriului mozartian consacrat, ci include de regulă în programele sale lucrări rar cîntate, cvasi-inedite, pe care le luminează cu o forță de convingere captivantă. Această orientare a caracterizat și noul său program, care a debutat cu *Simfonia nr. 27 în Sol major, KV 199*, una din cele șapte simfonii scrise de Mozart la Salzburg în 1773, la 17 ani, imediat după întoarcerea din Italia. Influența muzicii italiene este clar sesizabilă în această creație luminoasă, senină, pe care Zecchi a animat-o de o vervă tinerească, impregnîndu-i o prospețime cuceritoare.

Autoritatea maestrului s-a exercitat din plin și în *Serenada nr. 4 în Re major, KV 203*, una din cele trei lucrări de acest gen compuse de Mozart tot la Salzburg în aceeași perioadă. Este o creație încîntătoare, de o mare diversitate a ambiențelor (cuprinde 8 părți, din care 3 cu solo de vioară alcătuiesc aproape un mic concert pentru vioară și orchestră), căreia Carlo Zecchi i-a asigurat o interpretare ideală. Membrii orchestrei s-au întrecut pe sine în pasajele de ansamblu, ca și în intervențiile solistice, remarcîndu-se cu deosebire concertmaestrul Radu Zvorișteanu în marile solouri de vioară din părțile 2, 3 și 4, alături de oboistul Augustin Betea în părțile 6 și 7, admirabil în frazele străbătute de o suplă cantabilitate.

Vlad Conta, tînărul pianist care a apărut sub bagheta lui Carlo Zecchi și în 1973 interpretînd „Imperialul" beethovenian, s-a impus de această dată într-o pagină mozartiană de maturitate, *Concertul nr. 21 în Do major, KV 467*, pe care a parcurs-o cu o virtuozitate lejeră, firească, fără căutări de efecte spectaculoase, în spiritul unei pianistici riguroase, autentic clasice. Și aci, prezența la pupitru a lui Carlo Zecchi a asigurat acompaniamentului orchestral superbe jocuri de umbră și lumină, alternînd cantilenele pline de farmec cu pasajele dinamice, străbătute de un „brio" spiritual, evocator al bucuriei de a face muzică.

THOMAS SANDERLING — NATALIA GUTMAN

Thomas Sanderling, șef de orchestră permanent al Operei de stat din Berlin, s-a afirmat totodată și ca dirijor de concerte simfonice, domeniu în care a obținut realizări notabile. Cele *2 Intermezzi pentru coarde, op. 12* de George Enescu ni l-au revelat ca pe un muzician sensibil, receptiv la noblețea melodiei enesciene, pe care a potențat-o cu un simț rafinat al frazării. În *Simfonia nr. 8 în Sol major, op. 88* de Dvořak, una din cele mai reușite pagini simfonice ale compozitorului ceh, el a dovedit un evident profesionalism, îmbinînd temperamentul ardent cu o deplină luciditate. Sub bagheta lui, Simfonia a apărut pătrunsă de o viață intensă, de o poezie robustă și tonică, Adagio-ul a evidențiat un caracter pitoresc, iar Scherzo-ul o grație unită cu o notă de umor ; în Final, el a știut să evoce atmosfera de mare serbare populară, care culminează într-o impresionantă apoteoză sonoră.

Format ca acompaniator la școala operei, Thomas Sanderling a asigurat totodată și un fundal orchestral adecvat *Concertului pentru violoncel și orchestră în si minor, op. 104* de Dvořak, în care a apărut ca solistă violoncelista sovietică Natalia Gutman, remarcabilă prin frumusețea și căldura tonului, prin sinceritatea expresiei. Interpretarea ei posedă eleganță și sobrietate stilistică, dar și forță, mai ales în acest concert, în care solistul este confruntat cu o masă orchestrală adeseori impozantă.

IOSIF CONTA — PETER FRANKL

Concertul de închidere a stagiunii simfonice a Radioteleviziunii a fost dedicat în întregime creației lui Beethoven. La pupitru, Iosif Conta a realizat una din cele mai impresionante și spectaculare interpretări beethoveniene pe care ne-a fost dat să le urmărim în ultimii ani. În uvertura *Egmont*, pătrunsă de suflu eroic, de impulsuri generoase și virile, dar mai ales în *Simfonia nr. 7 în La major*, Conta a adoptat o desfășurare energică a discursului muzical, o frazare incisivă, marcată de accente puternice. În contrast cu prima parte, Vivace, străbătută de vitalitate, de energie ritmică, Allegretto-ul următor a fost parcurs în pas solemn, măsurat, dar într-un tempo susținut, constituind o adevărată demonstrație de rafinament al paletei nuanțelor dinamice. Scherzo-ul a fost un model de elan controlat, de exactitate ritmică, de eleganță a frazelor, după care Finalul a izbucnit vulcanic, iradiind bucurie de viață, pentru a se încheia în acea „apoteoză a dansului", pe care Simfonia nr. 7 i-o sugera lui Richard Wagner. A fost, în condițiile unor momente adeseori explozive, o cons-

trucție dirijorală minuțios elaborată, vădind o concepție interpretativă modernă.

Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră în do minor de Beethoven ridică în fața soliștilor dilema alegerii între o interpretare marcînd concluzia primei maniere beethoveniene sau debutul marilor opusuri tîrzii ale Titanului. Pianistul englez Peter Frankl a optat pentru cea dintîi variantă, folosind un tușeu perlat, de influență mozartiană, cu fraze delicate și o ținută generală relaxată. În cadența primei părți el introduce prin contrast unele secvențe furtunoase, pe fundalul unui tempo mereu schimbător, alternînd între *accelerando* și *ritardando*. În partea a doua, Largo, parcursă foarte rar, descompune frazele fără a altera continuitatea liniei melodice, conturînd un climat spiritual beethovenian de mare sensibilitate și profunzime. În Rondo-ul final, atacat brusc, evită brutalitățile și supratensiunile, distilează și rafinează sonoritățile, vădind intenția de a refuza virtuozitatea pur ornamentală, în favoarea unei expresivități pline de relief. Un spiritual și delicat *Contradans* de Beethoven, acordat ca „bis", completează portretul acestui pianist, care îmbină originalitatea personalității cu o subtilă muzicalitate.

TAMÁS BREITNER — AURELIAN OCTAV POPA

Orchestra de studio a Radioteleviziunii s-a prezentat și ea publicului în acest sfîrșit de stagiune, cu un program Haydn—Mozart, sub bagheta lui Tamás Breitner, director al Operei și prim dirijor al Filarmonicii din Pécs. Este un șef de orchestră experimentat, bun cunoscător al stilului clasicilor vienezi, așa cum s-a arătat din piesa de deschidere, uvertura operei *Don Giovanni* de Mozart, în care a știut să menajeze contrastele, pornind de la tempoul „așezat" al primelor acorduri, pentru a ajunge la culminația sonoră a fanfarei evocînd strălucirea serbărilor demonicului cavaler. A urmat *Simfonia nr. 94 în Sol major („Surpriza")* de Haydn, într-o execuție de mare probitate artistică, conturînd imaginea unui Haydn robust, pătruns de sevă țărănească, dar și spiritual, degajat, așa cum a apărut în luminosul Final.

Aurelian Octav Popa a reluat cu acest prilej *Concertul pentru clarinet și orchestră in sol minor, KV 516* de Mozart, pe care în zadar l-am căuta sub această denumire în catalogul Köchel la numărul respectiv, unde găsim un cvintet de coarde, poate cea mai valoroasă creație mozartiană a genului. Explicația acestei neconcordanțe o găsim în penuria de concerte de clarinet, care l-a determinat pe Aurelian Octav Popa să transcrie pentru instrumentul său partea violinei prime a Cvintetului — cu un caracter cvasi-concertant — și să multiplice celelalte voci la nivelul unei orchestre de coarde. A rezultat de aci un inedit concert de clarinet, care i-a permis eminentului virtuoz să-și demonstreze o dată mai mult excepționalele sale calități de muzicalitate, tehnică instrumentală, precizie a atacului, farmec al sonorității. Sub această formă concertantă originală s-a păstrat nota dominantă de tragism care caracterizează *Cvintetul în sol minor*, Aurelian Octav Popa izbutind să releve acest aspect mai cu seamă în admirabilul Adagio, pagină de referință a creației camerale mozartiene.

Edgar ELIAN

Orchestra de cameră din Pardubice —R.S. Cehoslovacia

Publicului bucureștean i s-a rezervat, la sfîrșitul acestei stagiuni de concerte, bucuria întîlnirii cu o formație camerală din Cehoslovacia. Este cunoscută și recunoscută muzicalitatea acestui popor, bogata tradiție și extinsa practică a artei sunetelor. Aplaudasem soliști și formații din centrele muzicale cehe — Praga, Brno, Bratislava — în vizită la noi : Ivan Moravec, Zuzana Ruzickova, Iosef Suk, cvartete de coarde, cvintete de suflători, cu toții exponenți strălucițiai acestei multiseculare patrii a muzicii. *Orchestra din Pardubice*, constituită în urmă cu un deceniu, din entuziasmul unor tineri instrumentiști educați în diferite școli superioare și condusă cu competență de Iosef Shejbal și Libor Pesek — a devenit, în scurt timp, în fața publicului praghez și a altor orașe ale Cehoslovaciei — un ansamblu apreciat, o prezență de calitate a Festivalului „Primăvara la Praga", la „Sărbătorile muzicale ale Bratislavei", prețuită de discofili, de emisiunile radiofonice și de televiziune. Pe parcursul celor 10 ani de existență, acumulînd o literatură camerală, de stiluri și epoci diferite, preferințe declarate pentru baroc, Mozart și compozitorii sec. XX, condusă de Libor Hlaveck, dirijorul principal, colaborînd cu artiști de notorietate ca : J. Vlach, Vaclav Smetacek, Igor Oistrah, Josef Suk, Ivan Moravec, M. Jansons, Z. Ruzickova etc., Orchestra de cameră din Pardubice și-a conturat un stil și o personalitate.

Concertul de la București (organizat de Agenția Română de Impresariat Artistic la Sala mică, joi 28 iunie) sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste în cadrul schimburilor culturale, a pus în valoare virtuțile ansamblului : acurateța și virtuozitatea instrumentală, precizia atacului, o remarcabilă participare la actul interpretării de concert precum și pe dirijorul său, VLADIMIR VÁLEK. Reprezentant al noii generații de șefi de orchestră cehi, pe fundalul faimoasei tradiții a muzicienilor Europei Centrale, avînd datele unei proeminente prezențe dirijorale, Vladimir Válek a parcurs, în 17 ani de la terminarea studiilor, un drum ascendent, mai întîi la pupitrul Orchestrei Armatei din Praga, al Orchestrei simfonice din Teblice și al aceleia din Boemia Centrală. Creează, în 1970, orchestra de cameră „Dvořak", la pupitrul căreia susține concerte și realizează înregistrări de succes.

La cei 34 de ani ai săi Válek conduce și orchestra „Puellarum Pragensis", întreprinde turnee cu orchestra simfonică a orașului Praga, în SUA, R. D. Germană, R. P. Polonă, U.R.S.S., Italia, R. S. F. Jugoslavia, realizînd impresionanta cifră de 500 de discuri la casele „Supraphon" și „Panton". Un palmares bogat, rod al unei activități susținute de o desăvîrșită muzicalitate, de o perfectă stăpînire a ansamblului orchestral, o precizie a gestului, quasimetronomică, de o corectă slujire a muzicii abordate. Iar muzica abordată la București a dovedit preocuparea pentru o idee de program, o consistență a muzicii, o alăturare cu gust și imaginație.

După uvertura la *Nunta lui Figaro*, operă cu care Mozart a triumfat la Praga, am ascultat o altă lucrare mozartiană : *Concertul nr. 4 în Mi bemol major pentru corn și orchestră* amintind bogata tradiție a practicii instrumentelor de suflat la cehi, prin glasul moale și catifelat al tinerei soliste, Miluse Beniskava.

Suita pentru orchestră de coarde de Leos Janacek, o muzică mai rar auzită în sălile noastre de concert, și *Simfonia clasică* de Prokofiev, pagini de valoare ale clasicismului sec. XX, pline de savoare și umor acid, au adus o împlinire de calitate în programul orchestrei oaspete.

Thomais Aslanoglou

Oricît de paradoxală și de nefirească ar părea afirmația că manifestarea muzicală cea mai naturală, mai spontană — cîntecul — în forma sa măiestrită — liedul — este un gen ce nu suscită, încă, la noi, adeziunea și interesul unor mase mari de melomani, o facem cu riscul de a primi replicile unor cazuri de excepție. Recitalurile unor mari artiști, cu o faimă aproape legendară — Elisabeth Schwarzkopf, Theo Adam, Peter Schreier, în vizită la noi, nu confirmă regula. Publicul nostru, mă refer la sutele de auditori ce frecventează concertele simfonice, se menține într-o rezervă constantă față de idei și inițiative organizatorice, oricît de originale, privind universul tainic, de vibrație intimă, al recitalului de lied.

După încheierea unei bogate stagiuni camerale Filarmonica a programat la Sala mică a Palatului, luni 25 iunie 1979, un recital neobișnuit care, plasat într-o perioadă mai favorabilă, ar fi putut deveni un eveniment. Soprana THOMAIS ASLANOGLOU și pianista MARINA KOUTOUVALI din Grecia, au făcut o rară demonstrație de artă a liedului și încă a acelui mai reprezentativ, liedul german. Rareori am putut asculta, într-o sală de concert, o asemenea armonioasă realizare a elementelor acestui gen cameral.

După absolvirea studiilor superioare în Grecia, ambele interprete s-au specializat la Academia de muzică „Mozarteum" din Salzburg, unde — sub îndrumarea cîntăreței Alexandra Trianti și la cursurile lui Gerald Moore — au pătruns universul liedului german. Dăruite de la bun început liedului, demonstrînd un adînc devotament pentru idealul acestei arte superioare, THOMAIS ASLANOGLOU și MARINA KOUTOUVALI i-au dedicat cariera concertistică, ce le-a prilejuit apariții în centre muzicale ale lumii — Viena, Salzburg, Londra, Atena, sub auspiciile Institutului Goethe, ale Consiliului Britanic, „Jeunesses musicales", „Prietenii muzicii", „Muzeului Benakis", ale Festivalului muzicii de cameră de la Plovdiv.

Recitalul de la București, alcătuit în exclusivitate, din lieduri germane, și nu dintre cele mai des auzite, de Schubert, Loewe, Brahms, Wolf, a confirmat afinități și aderențe, remarcate și consemnate în toate ecourile scrise ale aparițiilor anterioare : o fină sensibilitate, o expresie sobră și clară, o impecabilă construcție a frazelor, o respirație sincronă, o dozare adecvată genului.

Dotată cu o voce clară și suplă, strălucitoare și omogenă în toate registrele, THOMAIS ASLANOGLOU și-a conturat frazele cu sensibilitate și distincție, cu o fină muzicalitate și un perfect control al emoției, cu o anumită ingenuitate cuceritoare. Acompaniamentul a fost realizat cu devotament și dexteritate, cu un sunet frumos (Marina Koutouvali a beneficiat și de îndrumarea pianistului Badura Skoda), o folosire rațională a pedalei, urmărind cu maleabilitate fraza vocală căreia i s-a integrat, într-o remarcabilă unitate.

Pentru cei, foarte puțini, care au urmărit arta acestor două artiste din Grecia, recitalul a fost totuși un eveniment.

Suzana ZUPPERMAN

Cornelia Bronzetti

Este important de apreciat faptul potrivit căruia prezențele camerale, în recital, ale Corneliei Bronzetti au constituit întotdeauna moment de special interes al stagiunii de concerte ; este vorba de un interes datorat structurii tematice a programelor, atenției sporite pe care interpreta o acordă problematizării acestora. Este suficient de amintit că numai în ultima stagiune Cornelia Bronzetti a prezentat în două rînduri, în două recitale consecutive — la Sala Mică și la conservatorul bucureștean — ciclul complet al sonatelor pentru vioară solo de Eugène Ysaye ; este o performanță de interpret-muzician pe care nu mulți violoniști și-o pot permite, o performanță care, în cazul Corneliei Bronzetti vizează în primul rînd ținuta intelectuală a abordării muzicale.

De această dată, recentul recital al interpretei a constituit o parcurgere a unor pagini de virtuozitate din literatura viorii, un program impresionant de douăsprezece titluri, incluzînd momente preclasice, romantice și contemporane din marele repertoriu universal precum și din cel românesc actual. Este un gest de extensie repertorială adresat celui mai larg public de concert, public care a dat curs aces-

tei invitații printr-o participare masivă, din păcate mai puțin obișnuită în cadrul manifestărilor stagiunii camerale.

Cornelia Bronzetti nu este, în sensul strict curent al termenului, o natură virtuoză ; din această cauză abordarea unui program incluzînd aproape în exclusivitate pagini de virtuozitate, comportă un risc pe care interpreta și l-a asumat, probabil, în mod conștient. Acesta este motivul pentru care recitalul a apărut inegal realizat în elementul său de spectaculozitate tehnică inclus intenției inițiale. Acesta este motivul pentru care interesul artistic s-a sprijinit prioritar pe elementele de consistență a tonului și maleabilitate cantabilă a frazei — mă refer la pagini semnate de Corelli, Tartini, Ceaikovski, Kreisler, sau pe evidențierea aspectului timbral coloristic, pregnant reliefat în lucrări ca *Tzigane* de Ravel, *Dansuri românești* de Bartók și *Capriciu basc* de Sarasate.

Alături de acestea, momentele de împlinire ale programului le-au constituit realizarea unor lucrări cum sînt *Introducere și rondo capricioso* de Saint Saëns, *Piesă concertantă* pentru vioară solo de Dumitru Bughici, *Poloneza* în Re major de Wieniawski ; sînt lucrări în care intenția declarată a programului s-a conturat pe deplin cu bun gust și aleasă muzicalitate.

La pian, Inga Iliescu s-a dovedit a fi un însoțitor atent al evoluției violonistice.

Dumitru AVAKIAN

Șerban Soreanu

Moment de referință în activitatea unui interpret, recitalul constituie o confruntare deschisă menită să pună în evidență nivelul gîndirii muzicale, performanța tehnică instrumentală, cultura stilistică, forța de expresie și originalitatea artistului aflat pe o anumită treaptă a evoluției profesionale. De aceea recitalul este așteptat de protagonist și de publicul său cu nerăbdare, evenimentul fiind însoțit de o încărcătură emoțională din care nu lipsesc pe de o parte atmosfera sărbătorească, bucuria comunicării roadelor unui efort îndelungat de documentare, selecționare, studiu, cizelare, meditație, iar pe de altă parte sentimentul consumării efemere, al neîmplinirii, nemulțumirea artistului de a nu fi reușit să exprime tot ce ar fi vrut în chipul cel mai convingător.

Tînărul pianist Șerban Soreanu a oferit pe scena Sălii mici a Palatului R.S.R. un program alcătuit aproape în întregime din prime audiții. Lucrarea de început, *Sonata în Fa major* de Philipp Emanuel Bach a fost redată cu grație, într-o dispoziție agogică vie, alertă, ușor precipitată în final. Ascultînd *Sonata op. 1 în Do major* de Johannes Brahms am admirat, în prima parte, mai cu seamă noblețea episoadelor lirice în contrast cu masivitatea și caracterul solemn, maiestos al grupului tematic principal ; partea a doua ne-a captivat prin sinceritatea exprimării simple, intime, nostalgice a variațiunilor pe tema unui vechi cîntec german de dragoste, prin reliefarea bogăției armonice surprinzătoare a acestui prim opus brahmsian ; în *Scherzo* și *Final* liniile ample expuse pe suprafețe întinse în tehnica masivă de octave și acorduri paralele în mișcare rapidă au fost puternic susținute, deși cu unele neclarități.

Sonata de Igor Stravinski a prilejuit artistului realizarea unui moment muzical remarcabil. S-au impus claritatea construcției sonore, dozarea cu măiestrie a planurilor suprapuse, varietatea timbrală ; sesizarea jocului subtil dintre rigoarea neoclasică și o anumită afectivitate bine disimulată — virtuți latente ale textului pe care interpretul le-a exploatat cu iscusință — a făcut ca discursul să evolueze firesc și convingător.

Piesa *90 M* a tînărului compozitor american Peter Castine, bazată pe prelucrarea ostinată a unui motiv, se prezintă ca o muzică metroritmică de factură predominant intuitivă, căreia interpretarea i-a adus utile corective la nivelul structurării formale. Lucrarea intitulată *Segments*, compusă de un alt tînăr autor, Gabriel Iranyi, începe și se termină cu un motiv de clopote, motiv purtător al unei atmosfere introspective. Edificiul este construit pe tehnica poantilistă și de blocuri acordice, fiind folosite din plin resursele expresive ale pianului : contraste de înălțimi, nuanțe, mișcări, durate, timbruri, modalități de atac ; în această zonă interpretul a desfășurat cu dezinvoltură o multitudine de culori și efecte instrumentale.

Momentele cardinale ale lui Sorin Vulcu sînt alcătuite pe baza tehnicii „jocurilor strategice". Arhitectura muzicală se definește pe axa timpului, reprezentînd un „plan strategic" de acțiune sonoră. Muzica ia naștere din conflictul între caracterul întîmplător al alegerii și caracterul prestabilit al acțiunii. În lucrarea *Solilocviu* a compozitorului Nicolae Brînduș pianistul a realizat o improvizație spontană în sfera expresivă a sunetelor ce se auzeau pe o bandă de magnetofon realizată anterior și pe care s-au suprapus interpretări precedente ale piesei ; varianta propusă în concert s-a bazat pe sugestia ostinată a unui sunet, pe utilizarea registrelor extreme ale pianului, iar repertoriul resurselor sonore tradiționale ale instrumentului a fost îmbogățit cu efecte originale de percuție și rezonanță izvorîte din noile necesități expresive.

La capătul unei seri muzicale bogate sub aspectul cantității și calității informației oferite, Șerban Soreanu s-a impus ca un pianist cu disponibilități multiple, aparținînd tipului modern de interpret care abordează cu egală competență cele mai variate genuri și stiluri ale repertoriului acestui instrument. După ce l-am întîlnit frecvent ca participant la numeroase programe camerale inedite, asumîndu-și curajos răspunderea de a propune publicului noi modalități de comunicare artistică, îmi exprim convingerea că acest tînăr inteligent, talentat și harnic merită din plin să fie programat ca solist în stagiunile primelor orchestre simfonice ale țării. Fără îndoială că și în acest domeniu Șerban Soreanu are multe lucruri interesante de comunicat.

Lavinia TOMULESCU COMAN

DIN TARĂ

ORADEA

Concert omagial Ludovic Feldman

Puternic ataşaţi de muzica autohtonă contemporană, fapt nu o dată demonstrat, un grup de interpreţi tineri din Oradea au îmbrăţişat propunerea violistului Alexandru I. Thurzo de a organiza un concert omagial Ludovic Feldman. Şi iată că, la 13 iunie curent, evenimentul a avut loc.

Compozitorul octogenar a fost întîmpinat sărbătoreşte în sala de la Casa de cultură a municipiului. O atmosferă de înaltă vibraţie emoţională şi de rară distincţie a dominat întreaga manifestare.

Despre muzicianul multilateral, despre omul de impresionantă voinţă care, după studii de vioară la Viena, după o prodigioasă activitate concertistică se va dedica cu o rîvnă de-a dreptul tinerească compoziţiei, a vorbit cu probitate şi cu căldură muzicologul Gheorghe Firca, conturînd un portret plin de culoare şi de pregnanţă reputatului muzician român.

Din bogata creaţie a sărbătoritului am ascultat *Patru contraste pentru vioară şi pian*, *Cîntec de seară* (pentru violă şi pian), *Trei picse de concert* (pentru pian) şi *Sonata I pentru violă şi pian*. Au interpretat violonista Agneta Tokaji, violistul Al. I. Thurzo, pianiştii Elisabeta Fekete, Magdalena Schmidt, Nadia Fogel şi Mihai Vasilescu. Un program care nu a putut cuprinde, evident, creaţiile cele mai reprezentative ale compozitorului omagiat şi care, sub aspectul interpretării, nu a întrunit peste tot superlative. Deosebit de valoroasă ni se pare însă ideea organizării unor astfel de concerte omagiale in diferite centre ale ţării.

Avram GEOLDEŞ

BRAŞOV

Orchestra filarmonicii „George Dima" din Braşov — sub bagheta dirijorului Ilarion Ionescu-Galaţi — a prezentat, în zilele de luni 11 iunie şi luni 18 iunie 1979, două „concerte de concerte" în cinstea *Anului internaţional al copilului*. A fost o adevărată sărbătoare pentru tinerii interpreţi, care au avut bucuria de a cînta cu această experimentată orchestră şi cu un atît de talentat dirijor ca I. Ionescu-Galaţi.

Am asistat la cel de al doilea concert, care s-a bucurat de o mare audienţă de public.

Programul s-a deschis cu o lucrare pentru orchestră simfonică de Nina Cassian, sugestiv intitulată : *Pisica de una singură* — executată aici în primă audiţie absolută. Prin succesiunea de tablouri simfonice, lucrarea se apropie de genul suitei, iar prin polifonie şi armonie se păstrează departe de tendinţele mai noi în creaţia muzicală. A urmat *Concertul în do major pentru pian şi orchestră* (partea III), de Beethoven, în execuţia lui Rareş Saghin, elev în clasa a VII-a a Liceului pedagogic din Braşov, secţia de artă. Gina Gradea, elevă din Iaşi, a executat prima parte din *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Max Bruch. Cu Mihaela Zara, elevă în clasa a VI-a de la Liceul pedagogic din Braşov, secţia de artă, care a interpretat părţile II şi III din *Concertul în mi bemol major pentru pian şi orchestră* de Beethoven, s-a încheiat prima parte a acestei seri de concerte, în care interpreţi şi orchestră s-au străduit să ofere ascultătorilor momente de adevărată încîntare artistică. Şi în bună parte au reuşit.

Cea de a doua parte a concertului a fost consacrată tot lui Beethoven : pianistul Vlad Dimulescu, elev în clasa a XI-a a secţiei de artă a Liceului pedagogic din Braşov, a interpretat *Concertul nr. 2, în si bemol major pentru pian şi orchestră* de Beethoven, cu o mare siguranţă şi cu o eleganţă interpretativă care începe să-l caracterizeze. Am rămas impresionat de forţa expresivă a interpretării muzicii lui Beethoven la acest tînăr care, cu o săptămînă mai înainte, a evoluat tot cu acest concert la Sibiu, cu Filarmonica de stat din localitate, sub bagheta dirijorului Peter Franger (R.D.G.). Aici, la Braşov, am asistat la un frumos dialog între interpret şi orchestră, într-o perfectă sincronizare, în care Vlad Dimulescu, prin subtile diminuări şi creşteri dinamice, a creat o diversitate de planuri sonore. Avem acum prilejul de a ne opri aici un moment asupra realizărilor interpretative ale lui Vlad Dimulescu. Fiind prea tînăr (născut în anul 1962), Vlad Dimulescu nu are o biografie prea bogată în evenimente, ci mai degrabă una strălucitoare, cu splendide rezonanţe artistice : Premiul special al juriului la Concursul naţional „Lira de aur" (Suceava, 1972) ; Premiul I şi titlul de laureat al Festivalului naţional „Cîntarea României" (Bucureşti, 1977) ; Premiul I şi titlul de laureat al Festivalului republican al liceelor de artă (Bucureşti, 1978). A apărut pe podiumul de concert, în recitaluri şi cu diferite orchestre din ţară, interpretînd lucrări din repertoriul naţional

(Enescu, Paul Constantinescu, Ludovic Feldman, Tiberiu Olah, Vinicius Grefiens, Romeo Alexandrescu, Nicolae Coman etc.) și din repertoriul universal (Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Chopin, Liszt, Debussy etc.) A susținut recitaluri în sala studio a Ateneului Român,în Sala mică a Palatului R. S. România (ultimul în 18 mai 1979), obținînd binemeritate succese. Recent a fost selecționat pentru a participa la Concursul internațional de pian „Busoni", de la Bolzano, în Italia, în august 1979, unde prezintă un program variat, special alcătuit, conform condițiilor de concurs. Iată schițată, în cîteva cuvinte, o activitate interpretativă destul de bogată, competent supravegheată și îndrumată de profesoarele Ana Pitiș, Ioana Minei și Mirra Popescu. Să urmărim cu încredere evoluția pianistutului Vlad Dimulescu, mai ales în atașamentul său față de muzica românească, atașament pe care l-a manifestat în ultimii ani din ce în ce mai puternic.

Titus MOISESCU

BRĂILA

Festivalul național „Cîntarea României" demonstrează că prestigiul viitor al artei interpretative românești se făurește acum și că el poate fi întrezărit în generoasele momente ale desfășurării sale. Am redescoperit forța concretă a acestui adevăr la un recital susținut la Brăila — în cadrul societății muzicale „Lyra" — de cîțiva tineri încununați cu laurii celei de a doua ediții a festivalului. Ne-am convins din nou că performanța artistică — prezentă sau de perspectivă — este produsă de fericita conjuncție dintre dăruirea și competența pedagogilor și înzestrarea celor care le-au fost încredințați spre formare. La Brăila, tinerii și foarte tinerii talentați pe care i-am ascultat sînt elevi ai școlilor de muzică din București (Școala generală nr. 5 și Liceul de artă „G. Enescu") și se numesc Mălina Dandara (clasa a III-a), Mariela Jianu (Clasa a VI-a), Simona Moise (clasa a VII-a) și Claudia Țecu (clasa a X-a).

Mălina Dandara, în ciuda vîrstei foarte fragede, mlădie, cu arcușul viorii, o frază muzicală sensibilă și plină de siguranță. Într-o sonată de Liviu Rusu sau într-una de Händel, în „Lebăda" de Saint-Saëns, micuța violonistă (al cărei repertoriu tehnic este și el destul de consistent ; de exemplu, cunoaște bine vibrato-ul) ne îndreptățește cele mai optimiste așteptări.

O muziciană în devenire este și pianista Mariela Jianu, a cărei pregătire temeinică de fond ne-a făcut să uităm cîteva mici ezitări de execuție și care străbate destul de convingător — vădind o justă intuiție — distanțele stilistice și emoționale dintre o invențiune la trei voci de Bach și o dificilă pagină contemporană („Microvariațiunile" de Liviu Dandara, pe care le-a cîntat în primă audiție, cu o surprinzătoare varietate de culori timbrale), dintre o sonată de Haydn sau o melancolică piesă de Daquin și emfaza post-romantică din binecunoscutul Preludiu în fa diez de Rachmaninov.

Violonista Simona Moise este — și cuvîntul mi se pare a cîntări cu exactitate darurile sale — o certitudine. Sonatina de Tiberiu Olah — aleasă în chipul cel mai fericit, cu toate dificultățile ei redutabile — ne-a arătat că Simona Moise deține, de pe acum, acea rară și subtilă dozare între atitudinea conștientă față de muzică și substratul trăirilor interioare, echilibrul între factorul volitiv și deschiderea către jocul liber al sugestiilor partiturii — trăsături definitorii ale muzicianului de excepție.

În fine, Claudia Țecu s-a impus prin seriozitatea și meticulozitatea lucrului la o compoziție dificilă (Șase dansuri românești de Bartók) și una pretențioasă, prin frecvența ei în repertoriul violoniștilor („Concertul" de Bruch). Dansurile de Bartók ne-au convins cel mai mult, ceea ce ne face să sperăm că Claudia Țecu poate deveni o interpretă remarcabilă a muzicii secolului XX.

Se cuvine să vorbim în continuare de cei care se ocupă de îndrumarea micilor virtuozi și de pregătirea și susținerea în condiții optime a recitalului la care am asistat : profesorii Mihaela Tomescu (vioară) și Adrian Tomescu (pian).

Ei sînt pedagogi în sensul adînc al termenului : aceasta înseamnă nu impunerea din afară a unei rețele de coduri (oricît de complexă ar fi), dar supravegherea discretă, răbdătoare și mai ales exigentă a etapelor prin care trece elevul către descoperirea personală a muzicii. Lucrul acesta presupune — pe lîngă pasiunea pe care deja am subliniat-o — condiția ca pedagogul însuși să fie un autentic muzician și soții Tomescu sînt, la modul plenar, minunați muzicieni. Personalitatea lor a marcat și selecția repertorială, orientată benefic către lucrări contemporane și nu în chip complezent, dar înfruntînd pieptiș dificultățile acestora (de altminteri, A. Tomescu — care a asigurat și acompaniamentul extrem de eficient — este el însuși un binecunoscut interpret al acestei muzici).

Ultimul cuvînt se cade a fi o menționare specială a condițiilor în care s-a desfășurat recitalul, în eleganta sală a societății „Lyra", unde ospitalitatea amfitrionilor și dragostea pentru muzică a publicului au transformat prezența micilor artiști într-o veritabilă sărbătoare a artei sunetelor.

Fred POPOVICI

DEVA

Aflîndu-se la cea de a XI-a ediție, festivitatea din iunie a.c. se încadrează în contextul manifestărilor de aniversare a 2050 de ani de la făurirea statului centralizat dac de către regele Burebista.

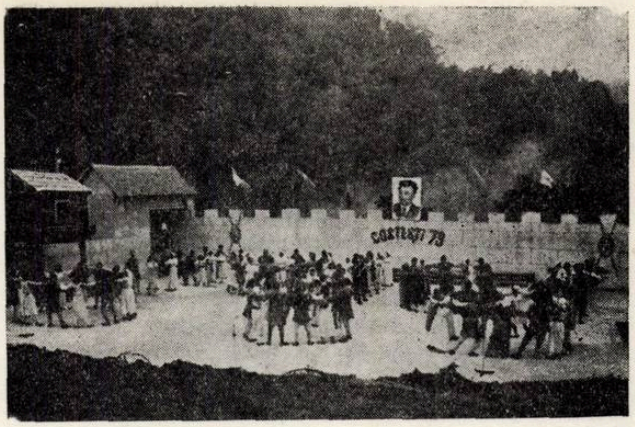
Spectacolul tematic *Pe vatra Daciei străbune*, reunind elevii liceelor din Orăștie, Vulcan, Deva, Petrila precum și dansul tematic „Cercul Soarelui", reprezentat de Casa de cultură din Orăștie, a adus un cald omagiu victorioasei lupte a poporului dac pentru independența și făurirea primului stat dac centralizat.

Aportul formațiilor de adulți la întregirea cadrului artistic al festivității este concretizat prin participarea cunoscutelor ansambluri folclorice sau de muzică ușoară din Brad, Călan, Vața de Jos, Ilia, Gurabarza, Deva, Hunedoara, Orăștie, Certej — care s-au evidențiat în ediția a II-a a Festivalului Național al muncii și creației, „Cîntarea României".

Menționăm și prezența echipelor școlare ale elevilor din Topliță — Dăbîca, Gurabarza, Deva, Hunedoara, Călan precum și a fanfarelor din Ghelari, Hunedoara, Orăștie și Deva.

În marele amfiteatru natural al Costeștiului, publicul prezent a răsplătit cu entuziaste aplauze interpretarea deosebită a unor artiști invitați din alte județe : ansamblul folcloric din Ostroveni — județul Dolj și cunoscuții soliști de muzică populară : Maria Tudor și Luca Novac din ansamblul folcloric al județului Timiș.

Formația de dansuri a Căminului cultural Orăștioara de Sus



Casa de cultură din Orăștie, dansul „Cercul Soarelui"

Mii de tineri și oameni ai muncii au răsplătit prin vii aplauze evoluția gimnastelor componente ale lotului național olimpic din cadrul Școlii generale nr. 7 din municipiul Deva și a echipelor de lupte și judo ale clubului sportiv.

De asemenea, o prezență activă în cadrul galei laureaților au avut-o cîștigătorii festivalului-concurs interjudețean „Voci tinere" și a concursului de poezie revoluționar-patriotică „Sub flamuri de partid biruitoare", remarcîndu-se solista de muzică populară Angela Sabău (Hunedoara) și poetul Dumitru Mălin (Alba).

Costești '79 a însemnat un înălțător act de educație politică și patriotică a tineretului hunedorean cît și al tuturor oamenilor muncii sosiți aici din celelalte colțuri ale țării.

Valeria OPRIȘU

DE PESTE HOTARE

Salzburg—1979

În afara celor 2—3 luni de Festival cînd e cotropit de turişti, festivalişti, muzicieni din lumea întreagă, Salzburgul îşi duce viaţa liniştită de oraş cu un uşor parfum provincial, desuet. Muzeul din casa lui Mozart nu funcţionează decît cu un singur etaj, concertele de la Mozarteum şi sala mare de la Festspielhaus nu ies din obişnuit, localnicii se plimbă agale pe fermecătoarele străduţe din centru, la cafenele şi cofetării se găsesc mese libere şi statuia lui Mozart străjuieşte o piaţetă aproape pustie. În această atmosferă de tihnă, într-un foarte pitoresc şi frumos castel din secolul al XVIII-lea — cunoscut de altfel publicului nostru din filmul „Sunetul muzicii" — se desfăşoară Seminarul de la Salzburg. Aci, de peste 3 decenii, se organizează cîteva sesiuni ştiinţifice pe an, în diferite domenii şi discipline (drept, literatură, educaţie etc.) printre care şi muzică. Anul acesta sesiunea nr. 189 din 22 aprilie—5 mai a avut ca temă „Idei şi instituţii muzicale" şi a întrunit 30 de participanţi din 15 ţări.

De fapt, enunţul acesta a constituit doar un cadru foarte larg şi suplu pentru a cuprinde interesele şi orientările profesionale diferite ale participanţilor, printre care se numărau muzicologi, critici, pedagogi şi compozitori. Activitatea s-a desfăşurat pe mai multe planuri, într-un program foarte strîns dar variat, adecvat componenţei eterogene a grupului.

În centrul atenţiei au stat conferinţele profesorilor care constituiau „facultatea" — universitari de prestigiu sau personalităţi marcante ale vieţii muzicale internaţionale.

Este destul de greu de făcut o selecţie între numeroasele teme şi idei puse în discuţie dar voi încerca totuşi să extrag cîteva puncte de vedere care merită a fi reţinute sau discutate. Personal, am fost interesată în special de prelegerile de istorie. De altfel asupra acestora s-au concentrat privirile unei mari părţi a ascultătorilor, poate şi datorită personalităţii vorbitorilor : Ruth Katz de la Universitatea din Ierusalim şi Leo Treitler, *Chairman* al secţiei de muzicologie de la Universitatea din New York. Ruth Katz a prezentat un exemplu de re-interpretare de pe poziţiile sociologiei muzicii a unor fapte istorice bine cunoscute — camerata florentină şi naşterea operei — analiza subtilă a datelor, repunere în discuţie — uneori polemic — a unor fapte şi judecăţi de mult acceptate, intricarea în contextul socio-istoric, toate au aruncat o lumină nouă asupra unui episod aparent elucidat, demonstrînd o dată mai mult, necesitatea abordării mereu proaspete, mereu reînnoite, fără de care istoria ar deveni o ştiinţă anchilozată în afirmaţii definitive şi dogmatice.

Leo Treitler a pledat pasionat şi convingător pentru o sinteză între istorie, analiză şi critică în studiul trecutului, oferind un exemplu remarcabil de asemenea cercetare asupra Simfoniei a IX-a de Beethoven. De asemenea — şi acesta mi s-a părut a fi un subiect de cel mai înalt interes — şi-a prezentat cercetările asupra muzicii gregoriene şi tentativa de a discerne din peste 1000 de variante ale aceloraşi cîntări, prin metode comparatiste, matematice, psihologice etc. mecanismele transmisiei tradiţiei orale, mecanisme care funcţionează în cadrul unor legi psiho-muzicale probabil identice pentru toate formele de tradiţie orală. Rezultatul final al cercetărilor lui Leo Treitler va fi o carte pe care o aşteptăm cu nerăbdare.

Edward T. Cone de la Universitatea Princeton, autor a două cărţi mult citate în literatura de specialitate (*Musical Form and Musical Performance* şi *The Composer's Voice)* a vorbit, făcînd fine disocieri şi nuanţări, despre „Critica muzicală, funcţia şi autoritatea ei". Cone susţine existenţa a trei tipuri de critici : 1. Criticul raportor — care prezintă publicului larg descrieri şi judecăţi de valoare şi este singurul care reprezintă o autoritate pentru acesta ; 2. Criticul educator — profesor, implicat în procesul de învăţămînt ; el face o critică cu adresă didactică ; 3. Criticul propriu-zis care „e un muzician care scrie pentru alţi muzicieni", făcînd interpretare şi re-creare şi nu judecăţi explicite. Fără îndoială categoriile acestea sînt foarte discutabile căci înseşi criteriile pe care se întemeiază sînt confuze. Dar alte idei ca de exemplu : interpretarea este un act de critică virtuală, citirea unui text muzical încorporînd o poziţie critică ; sau, critica unei inter-

pretări conține o judecată implicită și asupra operei, căci raportează interpretarea la o imagine ideală asupra operei etc. sînt gîndurile unui muzician ce încearcă cu responsabilitate și gravitate să deslușească esența fenomenului muzical.

Peter Westergaard — tot de la Princeton — a propus o metodă de analiză adresată interpreților cu intenție de a clarifica sintaxa discursului muzical. Desigur, tentativa de a explicita, în toate detaliile, articulațiile aproape imperceptibile ale unei interpretări este promițătoare, dar nu foarte convingătoare. Interpretarea e un act viu și nu pietrificat și formule fixe nu se pot aplica niciînd.

Cu mare atenție și plăcere a fost ascultată expunerea foarte vie, captivantă și erudită totodată a lui Gunther Schuller despre jazz — istorie, estetică, dezvoltare actuală. În esență ea susținea necesitatea lărgirii perspectivei europocentriste asupra muzicii și abordarea globală a idiomurilor muzicale trecute și prezente, bineînțeles cu percepția și criteriile adecvate.

Un prilej de a cunoaște viața muzicală din diferite țări și totodată de a face cunoscute realizările din țara noastră l-au constituit convorbirile în grupe de lucru și în plen cu tema „Instituțiile muzicale, azi", unde s-au discutat aspecte esențiale ca propagarea creației originale, educația profesională etc. S-a vorbit de fondul general de criză a „pieței de desfacere" pentru muzica contemporană, creatorii întîmpinînd mari dificultăți în programarea muzicii lor în sala de concert, în afirmarea lor. A stîrnit mult interes și a fost considerată ca privilegiată situația creației originale românești în viața muzicală, politica repertorială și eforturile ce se fac în țara noastră pentru promovarea talentelor. Dar vorbele ar fi fost poate insuficient de expresive fără susținerea vie a muzicii : cele două audiții în care a răsunat muzică românească veche, populară și contemporană au suscitat un foarte sincer interes și mulți ascultători și-au exprimat dorința de a cunoaște mai bine muzica noastră.

Foarte plăcută a fost seara petrecută la o colecție de piane vechi în tovărășia unui clavicord, un Hammerklavier, și un pian din anii 1820—30, unde colecționarul, el însuși pianist concertist într-o formație care cîntă muzică clasică pe instrumente autentice din secolul al XVIII-lea, ne-a făcut demonstrații convingătoare și pasionante asupra sonorității specifice, adecvării la un stil pianistic sau altul, calităților tehnice ale pianelor și apoi ne-a invitat să „ne jucăm" și noi cu ele. A fost o experiență edificatoare și cîntînd pe un pian asemănător cu cel cu care Beethoven și-a compus Sonatele mi s-a strecurat în suflet un ușor scepticism asupra „autenticității" la care ne referim în raport cu muzici mult mai vechi de obicei, fără să ne dăm seama că în cazul unui Beethoven sau Schubert chiar o căutăm pe instrumente atît de diferite ca materie sonoră.

Programul Seminarului s-a întregit cu audiții, vizitarea unor colecții de instrumente muzicale, prezentări de diapozitive, o excursie în regiune etc.

Foarte instructiv, plăcut și plin de sugestii rodnice prin substanțialitatea conținutului muzical, schimbului de opinii și contactelor umane pe care le-a prilejuit, Seminarul de la Salzburg a fost o experiență deosebit de interesantă.

Elena ZOTTOVICEANU

★

Un seminar din care nu a lipsit muzica românească. Corul „Madrigal" cîntînd Vieru — Șase Nocturne, pe versuri de Garcia Lorca, Ștefan Niculescu — „Aforisme" și bineînțeles „Ritual pentru setea pămîntului" de Myriam Marbe — a fost socotit un eveniment-șoc, un fenomen rar întîlnit pe meridianele colindate de muzică și muzicieni ! Iar un scurt program de folclor autentic transilvănean, oltenesc, muntenesc, bucovinean (audiții pe discuri), de asemenea, a stîrnit sincer interes, dispute, controverse despre viitorul muzicii populare, despre varietate, despre tradiție.

Aș greși să spun că cea de-a 189-a sesiune — Salzburg 1979 — a fost compusă strict din seminarii, audiții, prelegeri,... De dimineață, de cînd prin întreg castelul răsuna „deșteptarea", pînă spre miezul nopții, studenți, profesori discutau — practic nu existau pauze — căutau răspunsuri la probleme arzătoare, căutau să afle lucruri noi despre fiecare țară, despre public, repertoriu, forme de învățămînt. Teme în lanț, o ștafetă interminabilă, dacă nu ar fi fost delimitarea strictă a gazdelor — două săptămîni ! Și startul a fost dat chiar din prima clipă cînd colegul de bancă sau de masă ,din Finlanda, sau din Turcia, din Iugoslavia sau Danemarca, citindu-ți numele pe ecuson, citind catalogul cu profesia fiecăruia și locul unde activează (țară, oraș, instituție), te-a întrebat direct : „Cîte articole publici pe săptămînă" ?

— Deci Mr. Treitler, să discutăm.

Leo Treitler, directorul departamentului de muzică la universitățile din New York, Stonybrook, Long Island. Autorul a numeroase articole despre istoria muzicii și interpretare, despre perspectivele noii muzici, despre ritm și metru în *„Ars antiqua"*.

L.T. — Am și eu acum ocazia să-mi împrospătez memoria, dacă vom discuta despre viața muzicală de pe continentul american... Oricum, trebuie spus că exceptînd New York și San Francisco, după părerea mea, repertoriul modern de interes se dezvăluie cu adevărat în viața muzicală a campus-urilor universitare. Nici chiar marile orchestre din Chicago, New York nu cîntă curent piese moderne. Cel mai bun solist, de asemenea, se străduie să-și facă un repertoriu briant, să cînte excelent „standard works" care să scoale publicul în picioare. O orchestră are un „board" — o conducere. Board-ul este responsabil de cîștigul ansamblului, de prosperitatea materială așa că nu se încumetă la încercări... Știu, vă gîndiți la personalități, spre exemplu Boulez, dar acestea sînt excepții. În schimb, în campusuri, publicul este alcătuit din membrii universității respective : studenți, profesori, familiile lor, se ajunge la cifre de 20 000. Studenții dau concerte și au un repertoriu foarte larg. Nu mai este o problemă muzica electronică. Aparatura este la îndemîna oricui și fiecare poate să-și procure chiar un echipament de ultimă oră sau să facă exerciții în studiourile din cadrul facultății. Astfel publicul este invitat să asculte operă, song, concerte clasice, muzică modernă. Există ansambluri de studenți care au ajuns la virtuozitatea marilor ansambluri profesioniste.

S.O. — Concret, care este părerea dv. despre preocuparea tinerilor compozitori, cum ați caracteriza muzica lor ?

L.T. — Tocmai pentru că experimentele electronice sînt la îndemîna oricui, pentru că-i preocupă mai mult cînd este vorba de „theatrical things" aș spune că există o certă tendință „retro", un fel de „12 sunete" cu ecouri romantice, pe care oricine le identifică ascultînd piese de *John Harbison, Peter Winkler, Fred Lehrdahl, Sheila Silver.*

— Dar reacția publicului față de muzica nouă ?

L.T. — Dacă „Wozzek", „Lulu" au avut mare succes la Metropolitan și nu azi și nici ieri — ca să mă refer la creația lirică — probabil că publicul va ști să aprecieze și un opus de valoare al ultimilor ani. Dar, deocamdată, nu i s-a oferit marea ocazie.

* * *

— Mr. Cone, cred că dv. puteți să vorbiți fără teama de a nu-i cita pe unii sau pe alții, despre compozitorii de azi ai Statelor Unite despre cel mai tînăr și cel mai vîrstnic fără să uităm că între ei este o diferență de jumătate de secol !

Edward Cone, profesor de muzică la Universitatea din Princeton. Pianist, compozitor, autorul unor opusuri pentru voce, ansamblu cameral, pian, orchestră, a unor opinii de interes, studii, muzicologice.

E.C. — L-aș numi, în primul rînd, pe *Elliot Carter* (70) cel mai influent printre tineri. Cvartetul său, cu 20 de ani în urmă scris, propunea o tehnică apropiată cuadrofoniei. Apoi, pe *Milton Babbitt* (60), prima personalitate muzicală care a pledat la noi cu înfocare pentru „twelve tone music" (dodecafonie), pentru căutările în domeniul serialismului, pentru experimentele electronice de azi. Formidabile sînt lucrările sale pentru soprană și syntesiser, acele „Vision and prayer", „Philomel". *John Eeaton* (40) de la Indiana University, cu opera sa *„Danton și Robespierre"* pentru syntesiser, orgă electronică și orchestră. *John Harbison* (35) din Massachusetts, autorul unor partituri pentru voce și grup instrumental. *Fred Lehrdahl* (35) de la Harvard University, cel ce a compus „Tonal music" pentru voce și orchestră.

— *S.O.* — Știu că iubiți opera. În aceste zile ați fost un fidel spectator al trupei din Salzburg, ba chiar și al companiei „Puppen Theater" care a montat „Flautul fermecat". Cum vedeți relația public-muzică de operă, azi ?

E.C. — Iubitorii genului vor să asculte Mozart, Puccini, dar și ceva nou. La lucrarea lui Eaton este multă lume, la Britten, Berg, de asemenea. Apreciază și montările moderne ale celebrelor pagini, cum se întîmplă la City Center Opera din New York. Dar asta înseamnă în primul rînd strădania organizatorilor vieții muzicale .Și nu am putea spune că avem prea multe strălucite exemple. Eu personal mă bucur cînd văd la Bayreuth un Wagner de clasă, la Viena, pe Karajan care face de asemenea, un spectacol minunat, la New York cum se realizează un Wagner fulminant... dar nu mă mai bucur cînd, în cele din urmă, constat că aceste montări cam seamănă între ele.

* * *

— Mr. Schuller, am vrut ca în însemnările mele, să am o imagine cît mai clară asupra diverselor generații de compozitori.

Gunther Schuller, celebru compozitor american director artistic la Berkshire Music Center, Tanglewood, Massachusetts. Și-a început cariera la 16 ani ca instrumentist (cornist) la Filarmonica din New York. A dirijat mari orchestre americane și europene, este recunoscut ca un excelent jazzman. Alături de operele, piesele orchestrale, concertele sale, stau compozițiile pentru Modern Jazz Quartet și Ornette Colemann.

G.S. — Știu, l-ați notat pe *Elliott Carter.* De asemenea, pe *Milton Babitt,* dar să nu-l uităm pe *Druckman,* un desăvîrșit intelectual, pe *Georg Crumb,* un artist intelectualizat, pe *Worinin Charles,* pe *Donald Martino,* cu „Nocturna" lui pentru cele șapte instrumente. Cît privește tinerii, eu aș îndrăzni să spun, ceva, poate șocant. Acum 30 de ani, Stockhausen se străduia să uluiască lumea și a reușit. Tinerii de azi sînt în general preocupați de studiu, de esență, de emoție. Experimentează dar caută și limbajul lor în care să se poată exprima lejer. La Stanford University se lucrează fără probleme cu computere. Sînt cam sătui de tehnică și au înțeles că *dincolo* de experimente se nasc ideile. Cu zece, douăzeci de ani, în urmă, tot ce se învăța în universități se abandona a doua zi după obținerea diplomei : armonie, contrapunct, melodie... Aflați că am ascultat recent lucrări de tineri compozitori care folosesc astfel de limbaj dar bineînțeles într-un nou aliaj.

S.O. — M-ar interesa și părerea dv. despre publicul de azi.

G.S. — Cred că în universități, în campusuri se găsește publicul cel mai sincer. Și cultivat și dornic de muzică. Dar greu de spus tot în cîteva cuvinte atîta timp cît avem peste 1000 de orchestre simfonice, în schimb vezi rar, pe afișe lucrări de la Stravinski încoace. Trebuie să dăm mai mare atenție educației muzicale în școală. Orele de muzică, din programe, nu sînt eficiente. Dau roade însă ansamblurile instrumentale, corale de pe lîngă școli, colegii. Tinerii învață să cînte, învață să iubească muzica.

S.O. — Dar la teatrele de operă există public ?

— *G.S.* — Aș avea în vedere nu numai centrele mari : San Francisco, Chicago, dar și faptul că toate universitățile au companii de operă, că sînt vreo 300 de mici ansambluri care au patru săptămîni de stagiune ! Sălile devin neîncăpătoare la clasicele montări cu celebrii soliști sau la șocuri precum „Lulu", dar în rest... Oricum compozitorii acestui secol sînt încă datori teatrelor de operă din lume. Cred că trebuie să pornim pe un drum nou care ar fi cu siguranță acceptat de milioanele de melomani : viziune totală — dans, scenografie, muzică, teatru, un nou *„20 century way together".*

Smaranda OȚEANU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Dr. Vasile TOMESCU

Faire aimer le beau

Dans l'ensemble de la vie spirituelle de la Roumanie contemporaine, la musique exprime, le mieux peut-être, la valeur et la diversité créatives des nombreux talents que le système socialiste entend promouvoir et dont il facilite l'épanouissement, en même temps qu'il se consacre avec dévoûment à faire valoir le passé et ses prestigieuses réalisations. Présente de tous temps dans la vie et la lutte du peuple roumain afin d'affirmer ses vertus dans le cadre d'un effort universel vers la civilisation et le progrès, la musique — en secouant le joug de l'opression morale et des servitudes matérielles — arrive au cours des années de liberté et d'activité féconde du pouvoir populaire à l'épanouissement rêvé par Georges Enesco. Les trente-cinq années écoulées signifient pour l'art des sons, comme pour le reste du patrimoine national, une continuelle ascension et la progressive conquête de positions téméraires sur la voie d'une société nouvelle, meilleure, plus équitable et plus belle. L'ancien statut de la musique — un art de divertissement pour des masses qui se voyaient cependant refuser l'accès au Parnasse des états spirituels sublimes auxquels n'avaient droit que les initiés — a cédé la place à une politique culturelle centrée sur l'encouragement des talents de la nation toute entière. Faire aimer le beau dans le domaine musical, stimuler la compréhension de la musique, promouvoir la pratique de cet art et instituer un dialogue permanent entre les musiciens et les mélomanes de toutes les catégories sociales, constituent aujourd'hui, dans la patrie d'Enesco, des préoccupations fondamentales et des accomplissements de la politique d'Etat et du Parti. Les nobles aspirations éthiques et esthétiques de la Roumanie socialiste trouvent leur expression dans la grande compétition nationale de la créativité roumaine instituée à l'initiative expresse du Président Nicolae Ceaușescu, secrétaire général du Parti Communiste Roumain. Se déroulant dans un ordre dynamique et bénéfique, le Festival national „L'Hymne à la Roumanie" (*Cîntarea României*) synthétise ainsi la travail et l'humanisme vital des zélés bâtisseurs du pays actuel qui, par le labeur sans répit de leurs bras et de leur esprit actif, „sanctifient" l'espace carpato-danubien, prêtant des sens nouveaux à l'ancien proverbe de ces lieux. Dans ce deuxième tour du Festival national et à la veille de la trente-cinquième fête du Jour de la Libération, la musique déploie le palmarès de ses réalisations et prouve une fois de plus ses ardentes aspirations à répondre comme il se doit aux exigences accrues de demain.

Une pareille participation, par millions, de tous les fils de ce peuple — de toutes les catégories sociales, de toutes les générations et en tous les genres musicaux — n'a pas son précédent dans l'histoire. On chante, on fait de la musique, on écoute et on apprend à aimer la bonne musique dans les salles de concert et de spectacle des innombrables établissements de la culture qui enrichissent le patrimoine social des villes et des campagnes ; la musique vit dans les familles, à l'école, dans les lieux de travail, dans les endroits réservés au loisir. Pour la joie intrinsèque qu'elle recèle et dispense, la musique est cultivée et pratiquée par tous ceux qui produisent les biens matériels du peuple de même que par ceux qui se forment à son service dans les écoles populaires d'art, dans les universités scientifiques et culturelles, dans les cercles des „amis de la musique" actifs dans les entreprises productives et les institutions, dans les cénacles d'amateurs, enfin en ces dizaines de milliers d'ensembles artistiques de différents profils — depuis les Choeurs des foyers de la culture villageois jusqu'aux formations de musique d'opéra, de chambre et symphonique dont la notoriété est déjà bien établie. Et, qui plus est, grandissent en musique tous ces petits de la patrie, les „aiglons", qui, dès leur plus tendre enfance, apprennent à servir la Roumanie au rythme du „Tricolore". Du fertile champ des amateurs, chaque année monte une moisson nouvelle de rhapsodes, restés anonymes jusqu'à hier, et qui, en s'élançant aujourd'hui sur les ailes de leur talent du plus profond du chant et de la danse populaires, augmentent le nombre du public musical et favorisent l'élection d'"étoiles" futures. La grande floraison des manifestations musicales promue par le Festival national „L'Hymne à la Roumanie" ouvre sur tout le territoire du pays les plus larges portes aux talents, tout en exigeant — dans ce domaine comme dans tous les autres — la qualité de l'interprétation, le contact ininterrompu avec la musique, l'enrichissement continuel du répertoire avec des oeuvres hautement représentatives.

Véritable „maïastra" de la vie culturelle, l'activité musicale — composition, interprétation, musicologie, formations dans l'art sonore — est attestée par les solides réalisations enregistrées en ce domaine pendant l'ère socialiste. Les documents du Parti, les appels et les exhortations adressés par le Secrétaire Général du Parti, le Président Nicolae Ceaușescu, à tous les hommes de la culture et de l'art, stimulent la personnalité créative et la manifestation des talents authentiques. Si l'on envisage les résultats obtenus dans les deux premiers tours du Festival national on se rend compte avec prégnance de la richesse et de la diversité des talents qui sont venus s'ajouter au domaine de la composition et de l'interprétation en témoignant du niveau supérieur de réalisation et de la résonnance que la vie roumaine contemporaine s'est trouvée en des oeuvres musicales de la plus grande expressivité, au point qu'elles peuvent être tenues pour de véritables modèles.

Depuis la chanson patriotique destinée aux ensembles choraux, depuis la musique légère et de l'opérette ensoléillée, jusqu'aux genres complexes de la symphonie, du poème symphonique, de l'oratorio, de la cantate, du concerto et de la pièce de chambre, de l'opéra et du ballet, et jusqu'à la musique de film et théâtre, de fanfare et didactique, la composition apporte le don de ses nombreuses pages où vibre le sentiment du Beau. Aux côtés des oeuvres consacrées du patrimoine musical universel et national, ces productions ont bénéficié d'une interprétation exemplaire dans le pays et à l'étranger qui n'a fait que croître le prestige de l'art interprétatif roumain. Par ses dignes messagers — solistes et chefs d'orchestre, ensembles symphoniques et de chambre, chanteurs, instrumentistes, ballerins, virtuoses du folklore, compositeurs — l'humanisme et le patriotisme de la Roumanie socialiste ont résonné loin dans le monde. Quant à la musicologie roumaine, elle s'est vouée avec zèle et dévoûment, fidèle en cela au programme d'étude et de popularisation des oeuvres déjà réalisées sur le sol de la patrie, à mettre en lumière les vestiges qui parlent d'une continuité de l'art et de la culture musicale sur ces lieux depuis l'antiquité à nos jours, reflet — et preuve spécifique — d'une continuité historique et spirituelle d'ensemble. Le livre de musicologie et d'éducation musicale, la critique de spécialité sont aujourd'hui présents et actifs dans la vie du pays.

En participant avec un sens aigue de responsabilité à l'effort qui se déroule sur le plan mondial afin d'assurer l'enrichissement des moyens d'expression des arts, en manifestant leur position critique tant à l'égard de l'attitude dogmatique et de la mentalité „cloîtrée", que des solutions artistiques faciles, les musiciens roumains regardent avec confiance et lucidité vers l'avenir, dans le contexte d'une brûlante et audacieuse ère socialiste.

Ştefan NICULESCU

Réflections sur les concepts de „contenu" et de „forme" en musique

Paraphrasant la réponse d'un penseur à une question difficile, le musicien pourrait s'exprimer ainsi : si on me demande de dire ce que sont le *contenu* et la *forme* en musique, je l'ignore, mais si on ne me le demande pas, alors je le sais.

La pratique quotidienne de la musique nous fait nous heurter sans cesse à la forme et au contenu. On repousse des solutions parce que, soit, elles ne „disent" rien, elles n'ont donc pas de contenu, soit, elles n'arrivent pas à „s'exprimer", elles n'ont donc pas de forme. Le travail sur un texte de musique porte autant sur le contenu que sur la forme. Intervenir sur la forme — par exemple modifier la configuration d'une mélodie — entraîne automatiquement une modification du contenu (ne fût-ce que dans sa nuance). De même, le contenu ne se manifeste — y compris à son auteur — qu'à travers une forme. Il n'existe donc pas, pour ainsi dire, de contenu musical „en soi", qui nous apparaisse comme indépendant ou détaché de certaine forme ou bien qui s'exprime sous des formes différentes. Pareillement, il n'existe pas de forme „en soi", détachée d'un certain contenu ou qui exprime des contenus distincts. Comme toute réalité organique, une oeuvre musicale, un chef-d'oeuvre est individuel et par conséquent unique tant sous l'aspect du contenu que sous celui de la forme.

Il ne faut toutefois pas confondre *le schéma* d'une forme, de fugue ou de sonate par exemple, avec *la forme proprement dite* de chaque fugue ou sonate. Aucune fugue de Bach ne s'identifie avec la forme (et donc avec le contenu) de telle autre, de même qu'aucune sonate de Beethoven ne répète la forme (par conséquent le contenu) d'aucune autre sonate.

Le schéma d'une forme, de fugue par exemple, peut s'obtenir par la mise en évidence des lieux communs à toutes les fugues. Mais l'opération est loin d'être simple ou définitive. Et rien que pour les fugues de Bach on connaît jusqu'à ce jour plusieurs solutions, souvent contradictoires : Riemann, Busoni, Czaczkes etc.

Pour imparfaites que soient ses formulations abstraites, le schéma d'une forme demeure un instrument de reconnaissance globale des formes, en même temps qu'un point de départ dans l'élaboration d'une certaine forme. Tout au contraire, la forme est le point d'aboutissement, et non pas de départ, dans le travail du compositeur.

Le schéma abstrait d'une forme peut être *découvert* dans une forme ou dans plusieurs par une recherche de la tradition ou de ses propres ouvrages. Mais, il peut aussi bien être *inventé* avant la forme ou l'acte de création proprement dit. Dans ces derniers cas, on se trouve mis en présence du problème de la relation entre l'idée et le matériel, problème qui se superpose — sans se confondre — à celui du rapport entre le contenu et la forme. On connaît bien, pour Beethoven, sa „lutte avec le matériel", mais cette lutte est, en fait, du travail de n'importe quel compositeur. C'est d'elle que résulte — dans les situations heureuses — le développement du matériel dans une forme organique. Evidemment, l'idée ne se matérialise (ne se précise, n'arrive à son accomplissement, ne s'exprime intégralement) qu'à travers une forme, mais ce n'est, pourtant, que dans le sens des potentialités du matériel. Autrement dit, pour grande que soit la tension initiale entre une idée et un matériel, pour dur que soit par conséquent le travail, dans la forme finale — accomplie — de l'oeuvre, la tension disparaît, elle y est annulée. C'est l'adéquation d'un matériel donnée à une idée ou bien celle d'une idée donée à un matériel qui, dans les oeuvres réussies, conduit à la structuration naturelle, et non pas artificielle, de la matière dans une forme, comme si, d'emblée, l'idée ou la forme se fussent trouvées cachées dans cette matière. Ainsi, les idées les plus subjectives en apparence peuvent-elles acquérir des expressions artistiques des plus objectives : le travail du musicien ressemble alors à celui de la nature.

Cela étant, dans les oeuvres réussies, la forme a un contenu unique et ce dernier, à son tour, une matérialisation formelle, elle aussi unique : la forme ne s'oppose pas au contenu et le contenu ne s'oppose pas à la forme. Cela veut dire que l'ancienne représentation de la forme, soit un vase dans lequel on pourrait verser un contenu, à la rigueur n'importe lequel, n'a rien à voir avec la réalité. C'est d'ailleurs ce qu'affirme

dans le même sens le *Dictionnaire d'esthétique générale* (Editions Politiques, Bucarest, 1972, p. 75) : le contenu et la forme sont „des notions corrélatives qui constituent les deux composantes indissolublement liées et conventionnellement détachables d'une oeuvre d'art". Cependant, si pour certains arts, le contenu et la forme sont détachables — ne fût-ce que de manière conventionnelle —, pour la musique leur dissociation et description posent de sérieuses difficultés, non pas tant dans la pratique ou la contemplation de cet art, que sur le plan théorique. Le mélomane, en effet, porte ses premiers pas vers la musique sans connaître sa forme ou sans s'expliquer son contenu et le musicien comprend la forme d'une musique sans se traduire en paroles son contenu parce que, précisément, il l'experimente immédiatement en pratique. Mais, au niveau de la théorie, la forme et le contenu exigent d'être rigoureusement décrits en un langage fondé sur concepts et qui, de nos jours, tend vers la formalisation. Une sémiologie et une sémantique musicales commencent ainsi à se dessiner dans la recherche sur la forme et le contenu en musique.

A l'étape actuelle on ne saurait cependant décider de qui a davantage à en profiter : serait-ce la musique de la sémiologie ou bien celle-ci de la musique ? Ainsi, pour les systèmes de signes non-linguistiques, il semble que c'est justement la musique qui sert de modèle et non inversement ; mais la musicologie a beaucoup à gagner des recherches de linguistiques moderne et de sémiologie.

Parmi les difficultés de la sémiologie musicale, il en est une qui tient de la constatation suivante : la musique „parle" en nous sans recourir aux paroles. Mais, si *tout* ce que „dit" en nous la musique pouvait être reproduit *entièrement* par des mots, il est évident que nous n'aurions plus besoin de musique. Il existe dès lors dans la musique quelque chose d'intraduisible, c'est-à-dire impossible à décrire par un autre système sémiologique — dont, le langage humain — et ceci est valable tant pour le contenu que pour la forme. Mais ce quelque chose d'intraduisible n'est pas pour autant incommunicable ; bien au contraire, il se transmet précisément et exclusivement au moyen de la musique.

Parce que, toutefois, la structure et la signification de la musique ne peuvent être décrites que sous une forme verbale et parce que l'une des obligations de la pensée théorique est justement celle de prêter un sens et une signification au réel — et donc à la musique [1] —, les recherches sur la forme et le contenu en cet art, poussées jusqu'à l'institution d'une herméneutique musicale, représentent une nécessité même si la description de la forme et du contenu „cognitif" et „affectif" n'arrive jamais à être épuisées ou que la signification de la musique nous apparaisse toujours comme polysémique. Certes, la connaissance de la musique au moyen de concepts ne saurait remplacer l'audition proprement dite, mais cette dernière en tirerait un incomparable enrichissement.

Une autre perspective encore se détache quant au contenu et à la forme si on envisage la musique à travers ses sources du réel — la vie, la nature, la culture. On peut y distinguer *les sources musicales* (l'oeuvre d'un prédécesseur, le folklore etc.) des *sources non-musicales* (oeuvres littéraires, plastiques, philosophiques, scientiphiques etc.) d'une composition. D'habitude on considère que les sources musicales agissent sur la forme tandis que celles non-musicales, sur le contenu. En réalité, *n'importe quelle source* — musicale ou non-musicale — *détermine pour autant le contenu et la forme de la musique.*

Mais — et cela nous paraît capital — les sources musicales ou non-musicales n'expliquent entièrement ni le contenu, ni la forme d'une oeuvre. Ici nous retrouvons ce „résidu intraduisible" dont nous venons de parler. Si, en effet, les sources pouvaient à elles seules rendre complètement compte d'une oeuvre musicale, si elles s'identifiaient avec la forme et le contenu, nous pourrions alors nous dispenser de l'oeuvre et nous contenter des sources. Nous pourrions par exemple raconter les aventures de *Till Eulenspiegel* et nous priver d'écouter le poème homonyme de Richard Strauss. Dailleurs la même remarque est valable pour *tous* les autres types de sources : ainsi, le recours au folklore ne peut, à lui seul, expliquer entièrement l'oeuvre d'Enesco, comme l'emploi des mathématiques n'explique pas celle de Xenakis etc.

Sans doute, la connaissance des sources est indispensable en musicologie, mais souvent — abusivement — on se borne à les dépister. Quelle que soit sa source pourtant, une oeuvre musicale réussie apporte un surcroît d'information qui n'existait pas dans sa source, parce que l'oeuvre signifie *un acte de création tant dans le domaine de la forme que dans celui du contenu.* Et c'est justement cette nouveauté de la création qu'il convient d'expliquer.

Une composition significative introduit ainsi dans le réel une réalité nouvelle, sa propre réalité — inconnue jusqu'au moment de sa réception et malgré l'éventuelle reconnaissance des sources dont elle est partie. Et cette réalité nouvelle — acte de création — s'avère indispensable au réel ; car elle a pris sa source au (elle est déterminée par le) réel d'une part et, d'autre part, en tant qu'individualité ou création unique, elle accroît, transforme et, par conséquent, détermine à son tour le réel.

---

[1] Une difficulté majeure consiste à établir le sens et la signification des concepts de *sens* et de *signification* lorsqu'ils s'appliquent à la musique ; autrement dit, qu'est-ce que l'on comprend par *comprendre* la musique ?

CUPRINSUL

Mesajul tovarăşului Nicolae Ceauşescu adresat laureaţilor şi participanţilor la a II-a ediţie a Festivalului Naţional „Cîntarea României" . . 1

Primirea de către tovarăşul Nicolae Ceauşescu şi tovarăşa Elena Ceauşescu a conducerii Uniunii Compozitorilor 3

Cuvîntul tovarăşului Nicolae Ceauşescu . . . 5

RADU PALADI (muzica)
ION BRAD (versurile)
Partidul, conştiinţă trează 6

VASILE TOMESCU, D. D. BOTEZ, DUMITRU BUGHICI, LIANA ALEXANDRA, CORNEL ŢĂRANU, TEODOR BRATU, DORU POPOVICI, VIOREL COSMA
Muzicienii în anul 35 10

CREAŢII ROMÂNEŞTI

MIHAI MOLDOVAN
„Terra Daciae" de Mircea Chiriac 14

CÎNTAREA ROMÂNIEI

THEODOR DRĂGULESCU
Orchestre simfonice în etapa finală 18

ŞTEFAN CĂRĂPĂNCEANU
Formaţii de estradă şi folclor 22

ACTUALITATEA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR 28
Noutăţi editoriale, Discuri 29

AGENDA 30
EUGEN VICOS
Calendar muzical 32

TITUS MOISESCU
Filatelie muzicală 33

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează :
EDGAR ELIAN, SUZANA ZUPPERMAN, DUMITRU AVAKIAN, LAVINIA TOMULESCU COMAN, AVRAM GEOLDEŞ, TITUS MOISESCU, FRED POPOVICI, VALERIA OPRIŞU 34

DE PESTE HOTARE

ELENA ZOTTOVICEANU
SMARANDA OŢEANU
Salzburg — 1979 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

dr. VASILE TOMESCU
Faire aimer le beau 44

ŞTEFAN NICULESCU
Réflections sur les concepts de „contenu" et de „forme" en musique 46

MUZICA ŞI ARTELE FRUMOASE

MARIN MIHALACHE
Dan Băjenaru — „Festival Enescu" (coperta III)

SOMMAIRE

— Le message du camarade Nicolae Ceauşescu adressé aux lauréats et aux participants à la II-ème edition du Féstival national „L'Hymne à la Roumanie" 1

— L'accueil des réprésentants de l'Union des compositeurs par le camarade Nicolae Ceauşescu et la camarade Elena Ceauşescu 3

— Le discours du camarade Nicolae Ceauşescu . 5
RADU PALADI — musique
ION BRAD — vers
— Le parti, conscience éveillée 6

VASILE TOMESCU, DUMITRU D. BOTEZ, DUMITRU BUGHICI, LIANA ALEXANDRA, CORNEL ŢĂRANU, TEODOR BRATU, DORU POPOVICI, VIOREL COSMA
— Les musiciens dans l'an 35 10

OEUVRES ROUMAINES

MIHAI MOLDOVAN
„Terra Daciae" par Mircea Chiriac 14

HYMNE A LA ROUMANIE

THEODOR DRĂGULESCU
Orchestres symphoniques dans l'étape finale . 18

ŞTEFAN CĂRĂPĂNCEANU
Ensembles d'estrade et folkloriques 22

L'ACTUALITE MUSICALE ROUMAINE

Les activités de l'Union des Compositeurs . . 28

Nouvelles parutions, Disques 29

Agenda 30

EUGEN VICOS
Calendrier musical 32

TITUS MOISESCU
Philatélie musicale 33

LA VIE MUSICALE

Signataires :
EDGAR ELIAN, SUZANA ZUPPERMAN, DUMITRU AVAKIAN, LAVINIA TOMULESCU COMAN, AVRAM GEOLDEŞ, TITUS MOISESCU, FRED POPOVICI, VALERIA OPRIŞU 34

LA VIE MUSICALE A L'ETRANGER

ELENA ZOTTOVICEANU
SMARANDA OŢEANU
Salzburg 1979 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

dr. VASILE TOMESCU
Faire aimer le beau 44

ŞTEFAN NICULESCU
Réflections sur les concepts de „contenu" et de „forme" en musique 45

MUSIQUE ET BEAUX-ARTS

MARIN MIHALACHE
Dan Băjenaru — „Festival Enescu" (III-e couverture)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica și artele frumoase

Dan Băjenaru: „Festival Enescu"

Fiu al tenorului Ion Băjenaru, artist cu o minunată și fermecătoare voce, cum îl considerau contemporanii săi, pionier al teatrului liric românesc, care alături de George Ștephănescu s-a aflat în primele rînduri ale luptei pentru crearea Operei Române, pictorul Dan Băjenaru (n. 1900) a moștenit de la tatăl său înclinarea către artă, dragostea pentru muzică.

De-a lungul activității sale de peste jumătate de veac, a manifestat un statornic interes pentru viața muzicală a țării, și pentru reprezentanții ei, căutînd să-i surprindă în dreptunghiul tablourilor sale în felurite împrejurări, de la portretul individual și compoziția cu numeroase personaje, la scene de gen, cum este cea reprodusă pe coperta revistei, pictate într-o viziune realistă, cu respect pentru adevărul vieții, a urmărit să reliefeze în trăsăturile lor și acele elemente ce pot contribui la o caracterizare psihologică.

Lucrări ale sale consacrate slujitorilor artei sunetelor se află prin diferite teatre din țară, ca și la Opera Română și Muzeul Teatrului Național din București. Amintim aici, dintre ele, de ampla compoziție *Inițiatorii Operei Române*, înfățișîndu-l pe George Stephănescu înconjurat de zece dintre elevii săi, adunați în jurul unui pian, de fapt un portret colectiv, fiecare personaj fiind ușor de recunoscut după trăsăturile fizice redate cu fidelitate. Gruparea lor, ca și fiecare în parte, apare într-o poziție firească, vădind din partea autorului o bună știință a organizării spațiului, precum și un ascuțit spirit de observație. Altădată, l-a pictat pe tatăl său alături de Hariclea Darclée și a lui G. Stephănescu, în epoca lor de glorie. Este un tablou executat cu evidentă seriozitate profesională și pe baza unei temeinice documentări, și totodată cu o discretă dar emoționantă dragoste filială. A mai pictat, de asemenea, fie anume, fie în cadrul unor compoziții precum *Perinița*, *Călușari*, *Nuntă*, *Horă* ș.a., cîntăreți, lăutari, tulnicari, tarafuri în afara portretelor pentru personalități, în toate aducînd o anume muzicalitate a culorilor, proprie paletei sale, muzicalitate prezentă și mai evident în peisaje și naturi statice, îndeosebi cu flori, dar și în alte genuri.

În festivalul Enescu, 1970, Dan Băjenaru omagiază trei mari personalități muzicale, întrunite la București, pe care le leagă nu numai pasiunea pentru muzică, slujită cu un talent unanim recunoscut, ci și admirația pentru vocea care a dat numele lui acestei manifestări internaționale. Verticalitatea siluetelor conferă imaginii o notă solemnă. Sub bagheta lui George Georgescu, cei doi celebri violoniști, Iehudi Menuhin și David Oistrach, așteaptă încordați să atace partitura. Albul știmelor de pe portative aduce accentele necesare de lumină. În jurul celor trei, așezați, membrii orchestrei au trăsăturile ceva mai estompate. În fundal sînt indicate sumar cîteva elemente de arhitectură, pentru a localiza acțiunea. Tabloul sugerează privitorului ceva din atmosfera sărbătorească proprie acestor concerte, pe care pictorul le-a urmărit cu statornică pasiune și înțelegere a bucuriilor nobile ale artei.

Marin MIHALACHE

MUZICA — Nr. 8 — 48 p. — București, august 1979

Redacția și administrația : București, Constantin Esarcu Nr. 2
Sector 1
Telefon : 15.93.61

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona, adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct), ZENO VANCEA, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU.

Pe coperta I : Dan Băjenaru : „Festival Enescu"

I. P. Informația c. 1499

42.416

Prețul lei 7

9

MUZICA

SEPTEMBRIE 1979

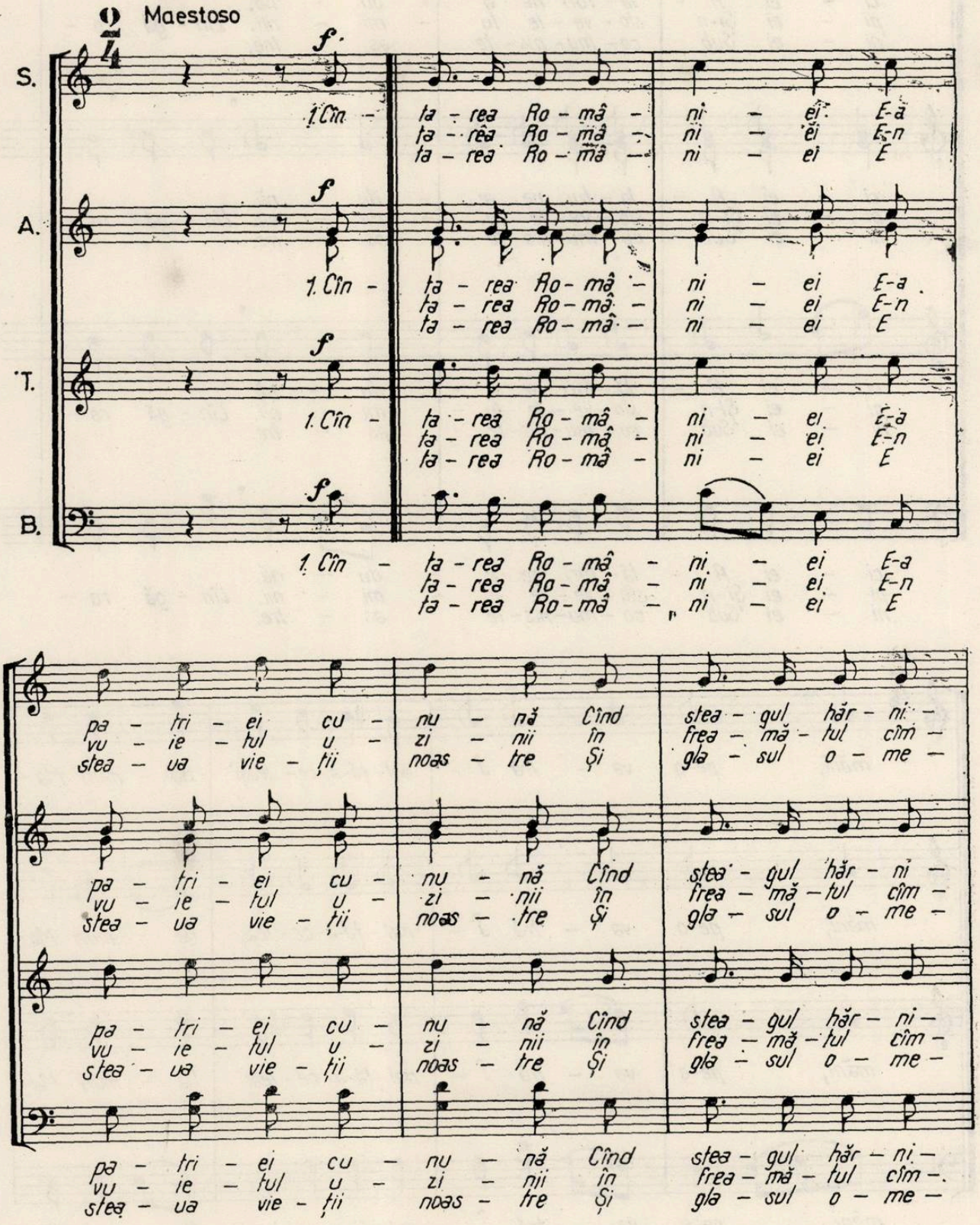
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.S.ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALIS

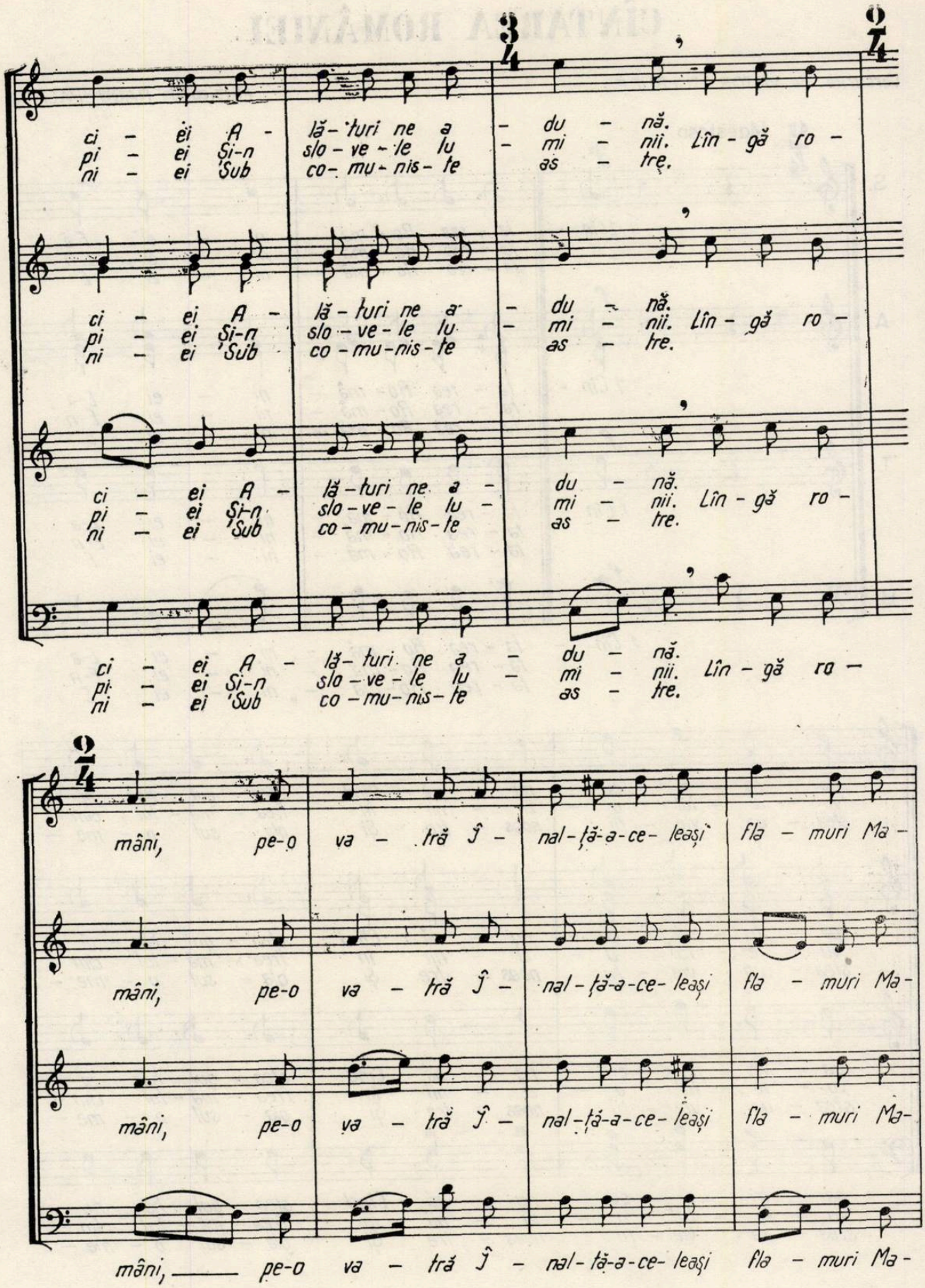
BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

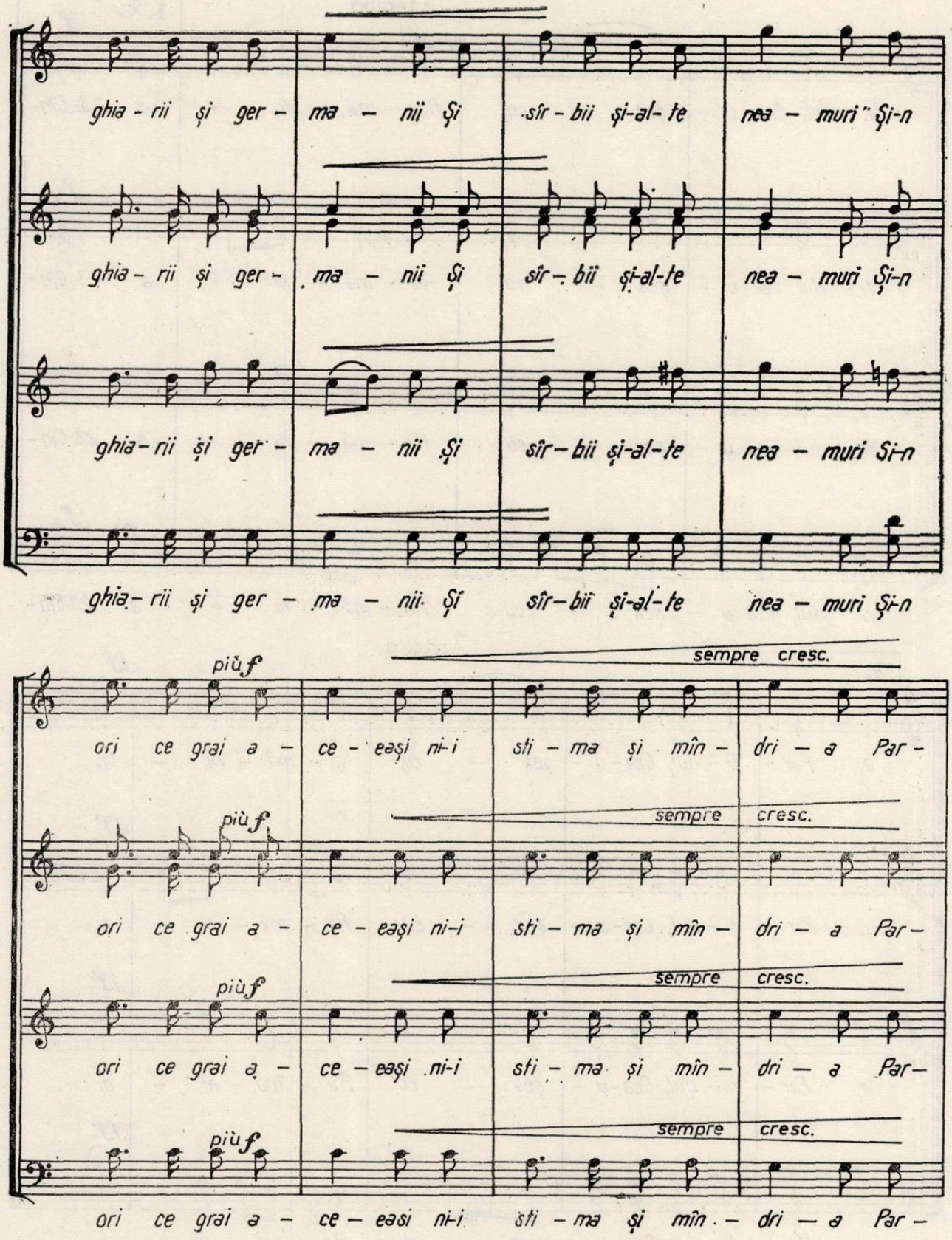
CÎNTAREA ROMÂNIEI

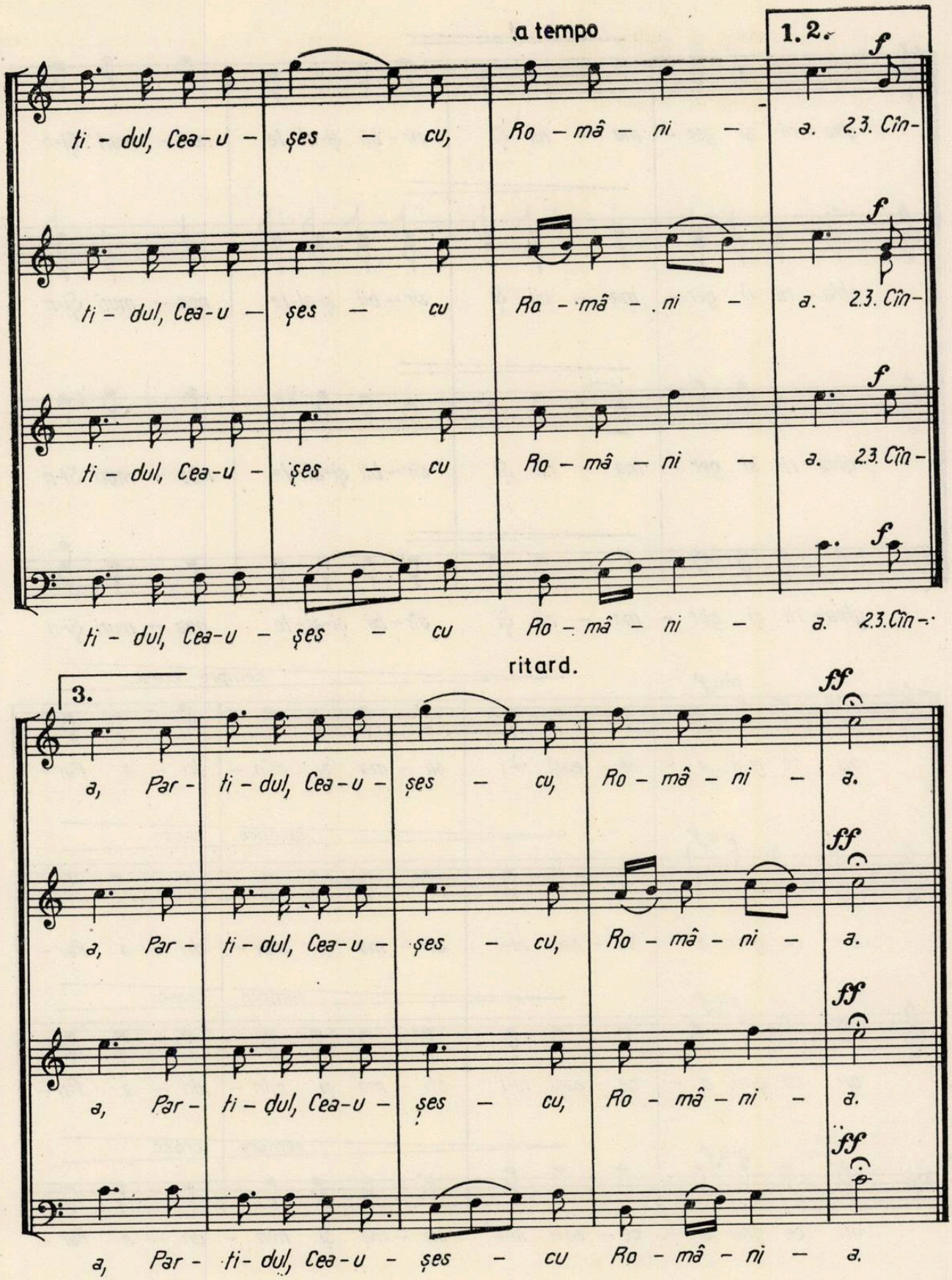
Versurile de VICTOR TULBURE

Muzica de RADU PALADI




ci – ei A – lă-turi ne a – du – nă.
pi – ei Și-n slo-ve-le lu – mi – nii. Lîn-gă ro –
ni – ei Sub co-mu-nis-te as – tre.
mâni, pe-o va – tră î – nal-ță-a-ce-leași fla – muri Ma –


ghia - rii și ger - ma - nii Și sîr - bii și-al- te nea - muri" Și-n
ghia - rii și ger - ma - nii Și sîr - bii și-al-te nea - muri Și-n
ghia-rii și ger - ma - nii Și sîr-bii și-al-te nea - muri Și-n
ghia- rii și ger - ma - nii Și sîr-bii și-al-te nea - muri Și-n
più f
sempre cresc.
ori ce grai a - ce - eași ni-i sti - ma și mîn - dri - a Par -
più f
sempre cresc.
ori ce grai a - ce - eași ni-i sti - ma și mîn - dri - a Par -
più f
sempre cresc.
ori ce grai a - ce - eași ni-i sti - ma și mîn - dri - a Par -
più f
sempre cresc.
ori ce grai a - ce - easi ni-i sti - ma și mîn - dri - a Par -


a tempo
1. 2.
f
ti - dul, Cea - u - şes - cu, Ro - mâ - ni - a. 2.3. Cîn-
ti - dul, Cea - u - şes - cu Ro - mâ - ni - a. 2.3. Cîn-
ti - dul, Cea - u - şes - cu Ro - mâ - ni - a. 2.3. Cîn-
ti - dul, Cea - u - şes - cu Ro - mâ - ni - a. 2.3. Cîn-
ritard.
3.
ff
a, Par - ti - dul, Cea - u - şes - cu, Ro - mâ - ni - a.
a, Par - ti - dul, Cea - u - şes - cu, Ro - mâ - ni - a.
a, Par - ti - dul, Cea - u - şes - cu, Ro - mâ - ni - a.
a, Par - ti - dul, Cea - u - şes - cu Ro - mâ - ni - a.

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL X IX Nr. 9 (324) Septembrie 1979

Cîntarea Romîniei ediţia a II-a

PREMIILE DE CREAŢIE MUZICALĂ ŞI LUCRĂRI DE MUZICOLOGIE

1. OPERĂ ŞI BALET

Premiul I

— Dragoste şi jertfă (1877) — operă de Cornel Trăilescu pe libret de Dan Tărchilă.
— Luceafărul de ziuă — balet de Tudor Jarda pe libret de Isidor Rîpă şi Iosif Capocicanu.

Premiul II

— Orestia II — operă-concert de Aurel Stroe pe libret după Eschil.

Premiul III

— Noaptea cea mai lungă (Moartea lui Mihai Viteazul), operă-concert de Doru Popovici pe libret de Dan Mutaşcu.

2. OPERETA

Premiul I

— Violete de Parma (1859) de Elly Roman pe libret de Val. Săndulescu.
— Din vremea Unirii de Teodor Bratu pe libret de S. Popescu şi C. Ghinea.

3. LUCRĂRI VOCAL-SIMFONICE

Premiul I

— Pe urmele lui Horea — oratoriu de Sigismund Toduţă pe versuri populare.
— Mioriţa — oratoriu-balet de Gheorghe Dumitrescu pe versuri populare.
— Canti per Europa — oratoriu de Theodor Grigoriu pe versuri din lirica românească şi universală.

Premiul II

— Cîntec în piatră — oratoriu de Liviu Comes pe versuri de Ion Brad.
— Cantata patriei de Dan Voiculescu pe versuri de Alecu Russo.

Premiul III

— Terra Daciae — cantată de Mircea Chiriac pe versuri de Ion Brad, Nichita Stănescu şi Victor Tulbure.
— Pro Patria — cantată de Vasile Spătărelu pe versuri de Dan Verona.
— Izvoare-2050 — cantată de Şerban Nichifor pe texte din cronici de istorie.

4. SIMFONII

Premiul I

— Simfonia a X-a de Wilhelm Berger.

Premiul II

— Simfonia a II-a de Cornel Ţăranu.

Premiul III

— Simfonia a II-a de Nicolae Beloiu.

5. LUCRĂRI SIMFONICE CU PROGRAM

Premiul I

— Armonii II de Tiberiu Olah.

Premiul II

— Muntele Căliman (din ciclul Frumuseţile patriei) de Csiky Boldiszar.
— Rezonanţe '45 de Hans-Peter Türk.

Premiul III

— Patru dimensiuni în timp (1918) de Octav Nemescu.
— Rezonanţe de Mihai Moldovan.

6. LUCRĂRI PENTRU ANSAMBLURI CAMERALE

Premiul I

— Fragmente de Ştefan Niculescu.

Premiul II

— Pămîntul (lucrare vocal-orchestrală compusă pentru ansamblul de amatori „Lira" din Brăila) de Dumitru Capoianu.
— In memoriam Bakfark de Eduard Terenyi.

7. CVARTETE ŞI TRIOURI

Premiul I

— Cvartet de coarde nr. 3 de Sabin Pautza.

Premiul II

— Cvartet de coarde nr. 4 de Dumitru Bughici.

Premiul III

— Trio de Constantin Simionescu.

8. CÎNTECE PATRIOTICE ŞI REVOLUŢIONARE

Premiul I

— Cîntarea României de Radu Paladi.
— Cîntec pentru 23 August de George Grigoriu.
— Partidul sub un steag unind poporul de Marius Ţeicu.

Premiul II

— Cîntînd plaiul Mioriţei de Irina Odăgescu.
— Chemarea partidului de Claudiu Negulescu.

Premiul III

— Cîntă-n inimi România de Constantin Romaşcanu.

9. LUCRĂRI CORALE AMPLE

Premiul I

— Fiica ce mi-ţi dare de Nicolae Boboc.
— Doina de Vinicius Grefiens.

Premiul II

— Locul acesta pe lume de Laurenţiu Profeta.
— Va fi odată de Doru Popovici.

Premiul III

— La Sarmizegetusa în munţi e, de Mircea Neagu.

10. CÎNTECE OSTĂŞEŞTI ŞI MUZICĂ DE FANFARĂ

Premiul I

— Servim patria — cîntec ostăşesc şi Drum peste culmi (Transfăgărăşanul), poem pentru fanfară de Sergiu Eremia.

Premiul II

— Imagini din viaţa ostăşească — suită pentru fanfară de Walter Mihai Klepper.

Premiul III

—Sîntem ostaşii ţării — cîntec de Iovan Miclea.

11. CÎNTECE PENTRU PIONIERII ŞI ŞOIMII PATRIEI

Premiul I

— Şoimii României de Gheorghe Bazavan.

Premiul II

— Pionieri tot înainte — de Mircea Bădulescu.

Premiul III

— Numele ţării — de Anton Dogaru.

12. MUZICĂ PENTRU SPECTACOLE DE REVISTĂ ŞI CÎNTECE DE MUZICĂ UŞOARĂ ŞI FOLK

Premiul I

— Muzica la spectacolul Revista în luna de miere şi cîntecul În cinstea ţării de Temistocle Popa.
— Muzica la spectacolul Revista de aur de Henry Mălineanu şi Aurel Manolache.
— Cîntec al pămîntului — piesă folk de Radu Şerban.
— La steaua de Florin Bogardo.

Premiul II

— Muzica la spectacolele Toate cortinele sus şi Surprizele rampei şi cîntecul Brîul albastru de Vasile Veselovschi.
— Dă-mi armele să le prefac în flori de Gelu Solomonescu.

Premiul III

— Vreme bună, ţară bună de Aurel Giroveanu.
— Coloana fără sfîrşit de Alexandru Mandi.
— Un vers de dor de Nicolae Coman.

13. LUCRĂRI DE MUZICOLOGIE

Premiul I

— Creaţia muzicală românească în secolele XIX—XX, vol. II de Zeno Vancea.
— Muzica românească şi marile ei primeniri, vol. I de Petre Brâncuşi.

Premiul II

— De la cîntecul Zaverei la Imnurile unităţii naţionale de Viorel Cosma.
— Oraşele muzicii (România) de George Sbîrcea.

Premiul III

—Folclor muzical din zona Huedin de Traian Mîrza, Ilona Szenik, Gheorghe Petrescu, Zamfir Dejeu, Mircea Bejinaru.
— Melodii de joc din Dobrogea de Eugenia Cernea.

PREMII DE INTERPRETARE

Teatre lirice

Operă

Premiul I : Opera Română din Bucureşti, „Dragoste şi jertfă" de Cornel Trăilescu ; Teatrul Liric din Constanţa, „Năpasta" de Sabin Drăgoi.

Premiul II : Teatrul muzical „N. Leonard" din Galaţi, „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu.

Premiul III : Opera maghiară de stat din Cluj-Napoca, „Regele Istros" de Iuliu Szarvady.

Balet

Premiul I : Opera de stat din Cluj-Napoca, „Luceafărul de ziuă" de Tudor Jarda.

Premiul II : Opera de stat din Timişoara, „Iancu Jianu" de Mircea Chiriac ; Teatrul „Fantasio" din Constanţa — „Primăvara dansului" ; Triptic de balet : „Rapsodia I" şi „Omul şi marea" (Vox maris) de George Enescu, „Ziua fără sfîrşit" de Corneliu Cezar.

Premiul III : Opera de stat din Iaşi, „Primăvara" de Cornel Trăilescu.

Operetă

Premiul I : Teatrul muzical din Braşov, „Crai nou" de Ciprian Porumbescu şi „La şezătoare" de Tiberiu Brediceanu.

Premiul II : Teatrul de stat de Operetă din Bucureşti : „Violete de Parma" de Elly Roman ; Opera maghiară de stat din Cluj-Napoca, „Soarele Londrei" de Florin Comişel.

Premiul III : Opera de stat din Iaşi, „Din vremea Unirii" de Teodor Bratu.

Filarmonici şi orchestre simfonice

Premiul I : Filarmonica de stat „Moldova" din Iaşi — Concert vocal-simfonic — dirijor Ion Baciu ; Orchestra simfonică a Radioteleviziunii Române — Concert vocal-simfonic — dirijor Paul Popescu ; Filarmonica de stat „George Enescu" din Bucureşti — Concert vocal-simfonic — dirijor Mircea Basarab ; Filarmonica de stat „Oltenia" din Craiova — Concert vocal-simfonic — dirijor Theodor Costin.

Premiul II : Filarmonica de stat din Cluj-Napoca — Concert vocal-simfonic — dirijor Emil Simon ; Filarmonica de stat din Tîrgu Mureş — Concert vocal-simfonic — dirijori Szalman Lorant şi Cristian Mandeal ; Filarmonica de stat „G. Dima" din Braşov — Concert vocal-simfonic — dirijor I. Ionescu-Galaţi.

Premiul III : Orchestra simfonică din Satu Mare — Concert vocal-simfonic — dirijor Alexandru Munteanu ; Orchestra simfonică din Bacău — Concert simfonic — dirijor Ovidiu Bălan ; Orchestra simfonică din Ploieşti — Concert simfonic — dirijor Horia Andreescu.

Coruri a cappella

a) Coruri camerale şi pe voci egale

Premiul I : Corul de cameră „Madrigal" al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" — dirijor Marin Constantin ; Corul bărbătesc al Ansamblului artistic „Doina" al Armatei — dirijor Gheorghe Popescu.

b) Coruri mixte

Premiul I : Corul mixt al Filarmonicii de sta din Cluj-Napoca, dirijor Florentin Mihăiescu Corul mixt al Filarmonicii de stat „Banatul" din Timişoara — dirijor Diodor Nicoară.

Premiul II : Corul mixt al Filarmonicii de stat „George Enescu" din Bucureşti — dirijor Vasile Pîntea ; Corul mixt al Filarmonicii de stat din Tîrgu Mureş — dirijor Iudith Birtalan.

Premiul III : Corul mixt al Radioteleviziunii Române — dirijor Aurel Grigoraş.

Formaţii de muzică de cameră

ORCHESTRE DE CAMERĂ

Premiul I : Orchestra Filarmonicii de stat din Tg. Mureş (fără dirijor).

Premiul II : Orchestra Filarmonicii de stat din Cluj-Napoca — dirijor Mircea Cristescu ; Orchestra „Ars Nova" din Cluj-Napoca — dirijor Cornel Ţăranu ; Orchestra de cameră din Satu Mare — dirijor Mircea Cristescu.

Premiul III : Orchestra de cameră din Ploieşti — dirijor Horia Andreescu ; Orchestra „Simfonietta" — dirijor Maria Nistor.

CVARTETE DE COARDE

Premiul I : „Voces" al Conservatorului „George Enescu" din Iaşi.

Premiul II : „Pro camera" al Filarmonicii de stat din Cluj-Napoca ; cvartetul Filarmonicii de stat din Tîrgu Mureş ; Cvartetul „Timişoara" al Filarmonicii de stat „Banatul" din Timişoara.

Premiul III : Cvartetul „Philarmonia" al Filarmonicii de stat din Arad.

TRIO

Premiul I : „Acustica mobile" din Bucureşti.

Premiul II : „Academic" al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti.

Premiul III : Trio-ul Conservatorului „G. Dima" din Cluj-Napoca.

DUO

Premiul I : Vasile Horvath — Iudith Molnar (vioară-pian) de la Filarmonica de stat din Cluj-Napoca.

Premiul II : Dragoş Cocora — Ingrid Szirovatka (vioară-pian) de la Filarmonica de stat „Banatul" Timişoara; Daniel Podlovschi — Tatiana Moroşanu (vioară-pian) de la Filarmonica de stat „Moldova" Iaşi ; Virgil Frîncu — Nicolae Licareţ (flaut-pian) de la Filarmonica de stat „G. Enescu" Bucureşti.

Premiul III : Ildiko Banyai — Crăiţa Nanu (vioară-pian) de la Orchestra simfonică Oradea.

Ansambluri artistice

Premiul I : Ansamblul artistic „Rapsodia Română" ; Ansamblul artistic „Doina" al Armatei ; Ansamblul artistic „Ciprian Porumbescu" din Suceava.

Premiul II : Ansamblul artistic „Mureşul" din Tg. Mureş ; Ansamblul artistic „Maramureşul" din Baia Mare.

Premiul III : Ansamblul artistic „Banatul" din Timişoara ; Ansamblul artistic „Doina Gorjului" din Tg. Jiu.

Formaţii artistice

Premiul I : Formaţia artistică „Ciocîrlia" a Ministerului de Interne ; Orchestra de muzică populară a Filarmonicii de stat din Arad ; Formaţia artistică „Plaiurile Bistriţei" din Bacău.

Premiul II : Orchestra populară „Flacăra Prahovei" din Ploieşti ; Formaţia artistică „Rapsozii Botoşanilor" din Botoşani ; Formaţia artistică „Doina Moldovei" din Iaşi.

Premiul III : Orchestra populară a Filarmonicii de stat din Cluj-Napoca ; Formaţia artistică „Doina Banatului" din Caransebeş ; Formaţia artistică „Nicolae Bălcescu" din Craiova ; Formaţia artistică „Haţegana" din Hunedoara.

Teatre şi secţii de estradă

Premiul I : Teatrul satiric-muzical „Constantin Tănase" Bucureşti, „Revista în luna de miere". Muzica : Temistocle Popa. Scenariul : Cornel Constantinescu ; Teatrul de revistă „Fantasio" din Constanţa, „Revista de aur". Muzica : Henry Mălineanu şi Aurel Manolache. Scenariul : Saşa Georgescu şi Nicuşor Constantinescu ; Orchestra de estradă a Radioteleviziunii Române.

Premiul II : Secţia de estradă a Teatrului muzical „N. Leonard" din Galaţi, „Toate cortinele sus". Muzica : Vasile Veselovschi, scenariul : Mihai Maximilian ; Secţia de estradă a Teatrului muzical din Braşov, „Surprizele rampei". Muzica : Vasile Veselovschi, scenariul : Mihai Maximilian.

Premiul III : Secţia de estradă a Ansamblului artistic „Doina" al Armatei — Bucureşti, „Inimi de primăvară". Muzica : George Grigoriu, scenariul : Angel Grigoriu şi Romeo Iorgulescu.

Solişti

Canto femei

Premiul I : Corina Circa — solistă la Opera de stat din Cluj-Napoca ; Nelli Miricioiu — solistă la Teatrul muzical din Braşov.

Premiul II : Agneta Kriza — solistă la Opera maghiară de stat din Cluj-Napoca ; Lucia Cicoară — solistă la Teatrul muzical „N. Leonard" din Galaţi.

Premiul III : Marilena Marinescu — solistă la Teatrul muzical „N. Leonard" din Galaţi ; Silvia Voinea — solistă la Opera Română din Bucureşti.

Canto bărbaţi

Premiul I : Vasile Martinoiu — solist la Opera Română din Bucureşti ; Anatol Covali — solist la Teatrul liric din Constanţa.

Premiul II : Gabor Andrassy — solist la Opera maghiară de stat din Cluj-Napoca ; Eduard Tumageanian — solist la Opera Română din Bucureşti.

Premiul III : Emil Gherman — solist la Opera de stat din Cluj-Napoca ; Ion Tudoroiu — solist la Opera de stat din Cluj-Napoca ; Ludovic Konya — solist la Opera maghiară de stat din Cluj-Napoca.

BALERINI (FEMEI, BĂRBAŢI)

Premiul I : Gheorghe Bodnarciuc — solist la Opera Română din Bucureşti.

Premiul II : Francisc Walkay — solist la Opera de stat din Timişoara.

Premiul III : Rodica Murgu — solistă la Opera de stat din Timişoara ; Mariana Comes — solistă la Opera de stat din Timişoara.

CUPLURI DE BALET

Premiul I : Valeria Gherghel şi Radu Ciucă de la Opera de stat din Cluj-Napoca.

Premiul II : Elisabeta Lux şi Dumitru Manolache de la Opera de stat din Timişoara.

Premiul III : Maria Grozea şi Nicolae Sipos de la Opera maghiară de stat din Cluj-Napoca.

VIOARĂ

Premiul I : Petru Csaba — vioară — Orchestra simfonică din Satu Mare.

Premiul II : Octavian Raţiu — vioară — Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti ; Valeriu Maior — vioară — Filarmonica de stat din Tîrgu Mureş.

Premiul III : Iuliu Bertok — vioară — Filarmonica de stat „Oltenia" din Craiova.

VIOLONCEL

Premiul I : Alexandra Guţu — Filarmonica de stat „Banatul" din Timişoara.

Premiul II : Alexandru Moroşanu — Filarmonica de stat „Moldova" din Iaşi ; Ştefan Zărnescu — Filarmonica de stat „Moldova" din Iaşi.

Premiul III : Dimitrie Rîpeanu — Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti.

PIAN-HARPĂ

Premiul I : Dan Grigore — pian, Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti ; Petru Grossmann — pian — Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti ; Ion Ivan Roncea — harpă — Filarmonica de stat „George Enescu" din Bucureşti.

Premiul II : Lucia Crăiţa, de la Conservatorul „G. Dima" din Cluj Napoca (pian) ; Adriana Bera, de la Liceul de artă „Octav Băncilă" din Iaşi (pian).

Premiul III : Octavian Rădoi, de la Conservatorul „C. Porumbescu" din Bucureşti (pian).

INSTRUMENTE DE SUFLAT DIN LEMN

Premiul I : Ştefan Korody — clarinet, Orchestra simfonică a Radioteleviziunii Române.

Premiul II : Florian Popa — clarinet, Filarmonica de stat „G. Enescu" din Bucureşti ; Dumitru Sîpcu — clarinet, Filarmonica de stat „Banatul" din Timişoara.

Premiul III : Aurel Marc — oboi, Conservatorul „G. Dima" din Cluj-Napoca ; Florin Ouatu — flaut, Orchestra simfonică Ploieşti.

INSTRUMENTE DE SUFLAT DIN ALAMĂ

Premiul I : Alexandru Graur — trombon, Orchestra simfonică Ploieşti.

Premiul II : Ilie Munteanu — trompetă, Filarmonica de stat Cluj-Napoca.

Premiul III : Vasile Oprea — corn, Filarmonica de stat Cluj-Napoca.

Soliști de muzică ușoară

FEMEI

Premiul I : Eva Kiss — solistă a Teatrului satiric-muzical „C. Tănase" din Bucureşti.

Premiul II : Angela Ciochină — solistă a secţiei de estradă a Ansamblului artistic „Doina" al Armatei — Bucureşti ; Clara Anton — solistă a Teatrului de revistă „Fantasio" din Constanţa.

Premiul III : Ştefana Maria Voicu — solistă a secţiei de estradă a Teatrului municipal din Ploieşti : Gina Pătraşcu — solistă liber profesionistă.

BĂRBAŢI

Premiul I : Jean Păunescu — solist al Teatrului satiric-muzical „C. Tănase" din Bucureşti.

Premiul II : Sergiu Cioiu — profesor la Şcoala populară de artă din Bucureşti.

Premiul III : Dorin Anastasiu — solist al secţiei de estradă a Teatrului „Ion Vasilescu" al jud. Ilfov ; Ion Ulmeanu — solist al secţiei de estradă a Teatrului „Ion Vasilescu" al jud. Ilfov.

Soliști de muzică populară

SOLIŞTI VOCALI

Femei

Premiul I : Maria Ciobanu — solistă a formaţiei artistice „Doina Ilfovului" ; Maria Butaciu — solistă a formaţiei artistice „Ciocîrlia" din Bucureşti ; Sofia Vicoveanca — solistă a Ansamblului artistic „Ciprian Porumbescu" din Suceava ; Maria Drăghicescu-Pelici, solistă a Ansamblului artistic „Banatul" din Timişoara ; Ştefania Rareş — solistă a Ansamblului artistic „Rapsodia Română" din Bucureşti.

Premiul II : Laura Lavric — solistă a formaţiei artistice „Rapsozii Botoşanilor" din Botoşani ; Cornelia Ardelean — solistă a formaţiei artistice „Bistriţa" din Bistriţa Năsăud.

Premiul III : Mioara Velicu — solistă a orchestrei populare „Trandafir de la Moldova" din Vaslui ; Toth Erzsebet — solistă a Ansamblului artistic „Mureşul" din Tg. Mureş ; Ana Pacatiuş — solistă liber profesionistă din Timişoara.

Bărbaţi

Premiul I : Ion Cristoreanu — solist vocal al formaţiei artistice „Ciocîrlia" din Bucureşti ; Gheorghe Turda — solist vocal al Ansamblului artistic „Rapsodia Română" din Bucureşti ; Gheorghe Roşoga — solist liber profesionist din Craiova.

Premiul II : Ioan Duca — solist vocal al orchestrei populare „Flacăra Prahovei" din Ploieşti.

Premiul III : Dumitru Muţiu — solist vocal al orchestrei populare din Sibiu ; Ion Bogza — solist vocal al Ansamblului artistic „Doina" al Armatei.

SOLIŞTI INSTRUMENTIŞTI

Premiul I : Ion Drăgoi — vioară, formaţia artistică „Plaiurile Bistriţei" din Bacău ; Dumitru Zamfira — fluier şi caval, formaţia artistică „Ciocîrlia" a Ministerului de Interne ; Ioan Milu — taragot, formaţia artistică „Ciocîrlia" a Ministerului de Interne ; Ion Miu — ţambal, formaţia artistică „Ciocîrlia" a Ministerului de Interne ; Constantin Mîndrişteanu — trompetă, formaţia artistică „Rapsozii Botoşanilor" din Botoşani ; Ilie Udilă — acordeon, Ansamblul artistic „Doina" al Armatei.

Premiul II : Silvestru Lungoci — tilincă, Ansamblul artistic „Ciprian Porumbescu" din Suceava ; Emil Drosu — clarinet, formaţia artistică „Doina Moldovei" din Iaşi ; Marian Bucur — nai, formaţia artistică „Ciocîrlia" a Ministerului de Interne ; Luca Novac — taragot, solist liber profesionist din Timişoara.

Premiul III : Sandu Florea — trompetă, formaţia artistică „Doina Banatului" din Caransebeş ; Dorel Sparios — taragot, formaţia artistică „Haţegana" din Hunedoara.

Petre CODREANU

Gala laureaților

Cea de a doua ediție a Festivalului Național „Cîntarea României" s-a încheiat. Gala laureaților a adus pe scena Sălii Mari a Palatului Republicii Socialiste România doar o parte — pe cei mai buni dintre cei buni — din cele trei milioane de participanți, trei milioane de talente și energii închinate literaturii, muzicii, dansului, artelor plastice și decorative, elemente definitorii pentru creativitatea întregului nostru popor. Gala s-a desfășurat în fața unei săli pline, fiind totodată onorată de înalta prezență a Președintelui Republicii, a conducerii de Partid și de Stat. În cuvintele tovarășului Nicolae Ceaușescu, inițiatorul acestei admirabile acțiuni, găsim expresia condensată a rosturilor majore ale Festivalului : „Festivalul Național „Cîntarea României" constituie cel mai larg cadru de intensificare a activității cultural-educative, al participării maselor largi populare la dezvoltarea valorilor spirituale noi ale patriei — o formă nouă de afirmare a talentului, sensibilității și geniului creator al poporului nostru". Într-adevăr, pe parcursul celor doi ani, învățînd din experiența primei ediții, organizatorii din toate domeniile au știut și au putut să canalizeze mai bine, mai eficient energiile spirituale, fantezia și inventivitatea. Roadele s-au văzut în cantitatea și calitatea formațiilor de mare diversitate care au evoluat în faza de mase, în etapele județene, în finală și, evident, în spectacolul de gală.

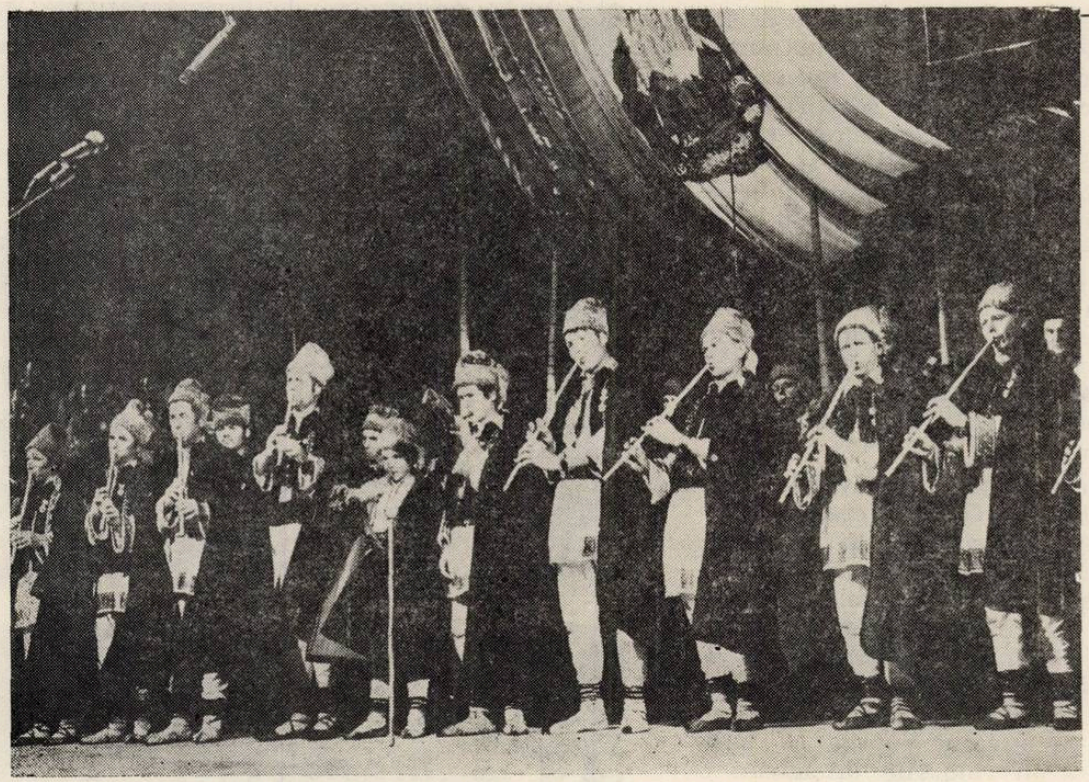
Deloc în paranteză, se cuvine să zăbovim asupra raportului dintre cantitate și calitate în cultură. Atragerea unui cît mai mare număr de oameni către activitatea artistică nu asigură, desigur, un spor proporțional al nivelului interpretativ, de exprimare prin mijloacele cuvîntului, sunetului, mișcării, culorii, volumelor etc. ; ea, această atragere, îngăduie însă pe de o parte familiarizarea maselor cu limbajele specifice ale artelor, mai buna lor înțelegere în ce au ele semnificativ și esențial și, pe de altă parte, descoperirea virtualilor creatori și interpreți care apoi, călăuziți cu pricepere, pot deveni — cel mai adesea devin — artiști cu autentică vocație, capabili să dea peisajului nostru artistic strălucire și profunzime. Se cuvine, în această ordine de idei, a face elogiul artistului amator, ca personali-

tate pentru care arta este o modalitate de înţelegere a vieţii prin ceea ce Vianu numea caracterul ei „gratuit", în sensul investigării universului uman şi social fără scopuri lucrative şi imediate, vizînd descoperirea esenţei acestui univers. Se cuvine, totodată, să acceptăm ideea că, în epoca progresului tehnic-social şi a adîncirii specializării, pentru a ajunge la sîmburele de adevăr al vieţii şi pentru a-l exprima prin artă, este strict necesară deprinderea unei tehnici cel mai adesea subtile, pentru care timpul liber comun nu ajunge ; de aici nevoia profesionalizării. Cei mai dotaţi amatori, în condiţii propice au dat — dau şi vor continua să dea — vieţii culturale artişti de seamă.

La cea de a doua ediţie a Festivalului s-au acordat circa 4000 de premii, de creaţie şi interpretare, pentru profesionişti şi amatori. Proporţional cu numărul participanţilor, numărul acesta reprezintă o echivalenţă revelatoare calitativ pentru cantitatea mişcării noastre artistice. Distincţiile vin să încununeze eforturi şi iniţiative, să stimuleze alte noi energii şi idei organizatoare, să descătuşeze forţe creatoare pe întregul cuprins al ţării.

Nu vom realiza în rîndurile următoare o cronică a spectacolului în înţelesul curent, ci vom face doar cîteva consideraţii asupra unor aspecte particulare. (În spectacolul de gală n-au evoluat — nu se putea — nici măcar toţi laureaţii premiului I şi nu fiecare cu piesele de concurs în întregime, alegîndu-se eşantioane reprezentative, uneori schiţări ale textelor, cîntecelor, dansurilor etc.).

Varietatea extremă a vîrstelor, profesiilor şi mediilor din care provin interpreţii — români, maghiari, germani şi de alte naţionalităţi — demonstrează caracterul cu adevărat de masă al Festivalului. Numărul mare al corurilor (dintre care peste patru sute numai coruri de cameră !) denotă resuscitarea şi revigorarea acestui „instrument" tradiţional de educaţie patriotică şi artistică. Ele au dovedit flexibilitate repertorială, abordînd cu precădere piese noi (cîteva dintre ele, cum ar fi *Cîntarea României* de Radu Paladi, distinse cu premii la concursul de creaţie al profesioniştilor). Dansurile cu temă, şi ele numeroase, au izvorît în genere din preocupările curente, de muncă, ale întreprinderilor, îmbinînd elementele de dans cu euritmia, pantomima şi gimnastica artistică. Cu o diversitate tematică explicabilă, brigăzile artistice au propus spectatorilor problematica acută, văzută critic şi satiric, a vieţii curente, a producţiei. Pentru artiştii amatori, domeniul de afirmare plenară s-a dovedit a fi îndeosebi muzica folclorică şi dansul popular. Zonele au reieşit firesc din acurateţea stilistică a intonaţiei, a tehnicii de execuţie vocală sau instrumentală, din paşi, grupări şi costume. E lesne de închipuit cît de grea a fost munca juriilor, menite să aprecieze pe cei de excepţie din atîţia artişti foarte buni. În



fond, se impune reluarea ideii că numărul premiilor nu e mare şi că sînt acordate în mod justificat.

Fără îndoială că au existat şi scăderi ale acestei ediţii, scăderi subliniate în cuvîntul Preşedintelui Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, scăderi care ţin de o concepţie uneori birocratică a programelor şi organizării, de goana după cantitate şi după premii (neglijarea etapei de mase şi vizarea doar a finalei pentru clasamente cît mai înalte) etc. Îndrumarea artiştilor amatori nu s-a făcut întotdeauna de către persoanele cele mai competente şi, în acest sens, arta profesionistă poate şi trebuie să privească altfel răspunderile sale. Bilanţul este însă în părţi copleşitoare pozitiv, fapt care creează obligaţii mărite pentru ediţia a III-a.

Michaela CARANICA FULEA

Oratoriul „Cantus Transylvaniae" de Cornel Țăranu

Sursele de inspirație către care se îndreaptă compozitorul Cornel Țăranu vizează pe de o parte lirica multicromă a poeticii lui Blaga, Eminescu, Ady, Blandiana sau Mallarmé și pe de altă parte austeritatea de granit a unor documente istorice ce vorbesc despre cîteva momente cruciale din istoria Transilvaniei. În *Cortegiu*, documentul istoric la care apela se referea la anunțul funerar al eroului național de la 1848, Avram Iancu. Dar aici Cornel Țăranu nu a fost nevoit să-și schimbe radical coordonatele limbajului său muzical pentru că documentul ne vorbește într-o veche limbă românească. Realizarea primordială era aici împlinirea unei perfecte simbioze a unui text arhaic și arhetipurile unei lumi modale străvechi, tratate în maniera contemporană, proprie compozitorului, cu aluzii nete la forma dramatică de recviem.

Limba latină în care sînt scrise documentele istorice la care apelează Cornel Țăranu în *Cantus Transylvaniae* sporea în plus dificultatea găsirii unei expresii adecvate atît limbii, cît și materialului extrapoetic de o mare sobrietate. Tocmai această austeritate și în același timp rigurozitate a limbii latine impunea găsirea unui nou tip de limbaj care să servească major intențiile compozitorului : punerea în lumină a sentimentelor pe care le sugerează textul, prin perspectiva timpului, omului contemporan. Dacă textul *Efigiei*, ce constituie partea a doua a oratoriului, nu face decît să consemneze trecerea Împăratului Traian prin Transilvania în „millia passum decem", *Supplex libellus valachorum*, apărut în 1791, este un document de o importanță capitală pentru istoria neamului nostru, ascunzînd, în același timp, și un strigăt de indignare, imediat după răscoala lui Horea. Astfel, textul consemnează : „Națiunea română este cu mult cea mai veche dintre toate națiunile Transilvaniei din vremea noastră, ca adevărată urmașă a coloniilor romane. Așa sînt aproape toate originile celor mai lăudate neamuri — de aceea și acuma pe limba lor se numesc romani ; acest neam al tău prin vitejia lui a fost prea puternic. Așadar toată trista soartă de astăzi a românilor din Transilvania se datorește nu legilor, ci vitregiei timpurilor. Națiunea română nu va înceta să lupte pentru drepturile și libertatea care i se cuvin pînă la cucerirea lor deplină".

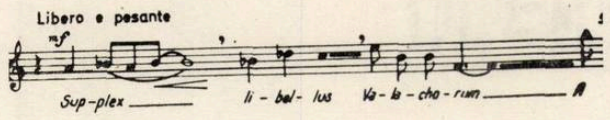
Structurat în două părți, conform textelor diferite la care apelează, *Cantus Transylvaniae* se constituie ca un oratoriu pentru cor mixt, percuție, pian și alămuri. Prima parte a oratoriului e intitulată *Supplex* și o cunoaștem încă din variantele mai vechi, compuse în 1971 și 1974, atestînd și îndelungatul proces de gestație a acestui *Cantus Transylvaniae*, care probabil ne va mai oferi încă surprize [1]. A doua parte se intitulează *Efigie* și aduce o contopire a unor intonații romane cu unele bihorene protoistorice.

Noua gramatică muzicală la care va apela Cornel Țăranu în *Cantus Transylvaniae* se va axa pe o organizare modal serială, mai strictă în *Supplex* și mai liberă în *Efigie*, pe o ritmică liberă, total desprinsă de bara de măsură. Dispunerea materialului se va organiza conform unei maxime economii, dîndu-se prioritate melodiei din care va rezulta și armonia subordonată, aceasta chiar și atunci cînd melodia se construiește pe pilonii unui acord.

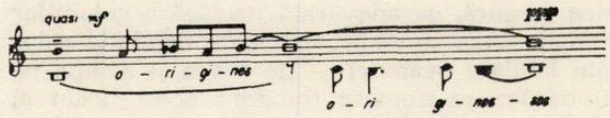
Oratoriul se axează pe un continuu prim plan al corului care va apela la procedee de tehnică corală contemporană, de la melodica frîntă, scandări, susurări, strigăte, șoapte, pînă la elemente percutante.

Motto-ul primei părți ce revine și la sfîrșit, intonat în unison de corul mixt, se impune ca o afirmare plenară a însuși titlului acestui important document istoric din 1791 : *Supplex libellus valachorum*. Debutul profilează un motiv format dintr-un torculus și un porectus care va constitui un fel de plasmă germinativă a întregii lucrări.

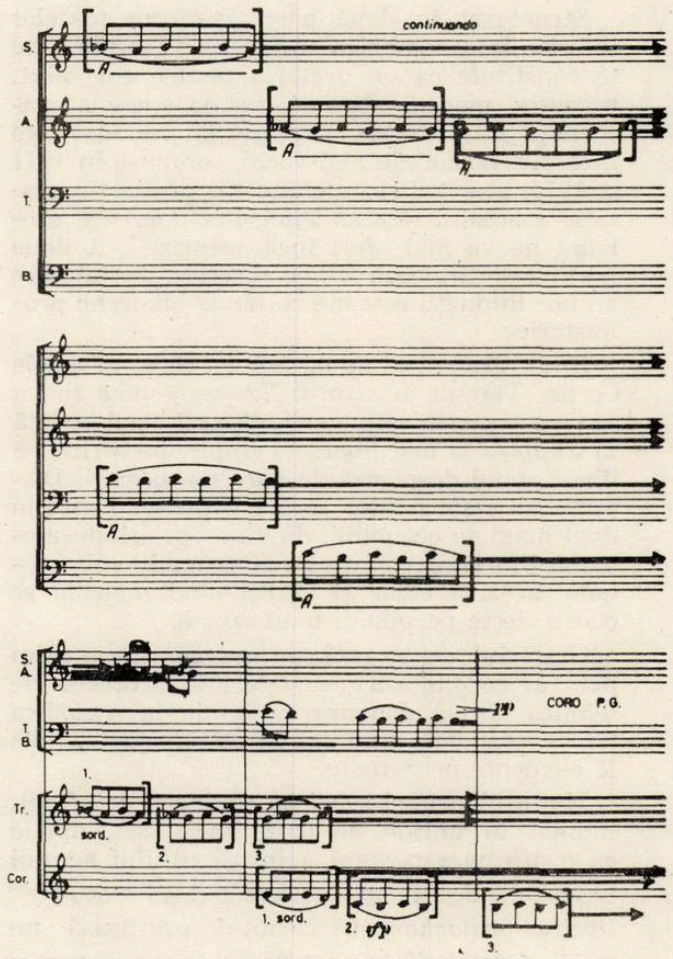
[1] După cum mărturisea, compozitorul intenționează să mai adauge oratoriului, o parte cu soliști.



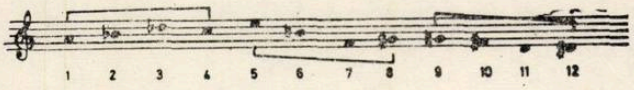
De-a lungul întregului oratoriu vom întîlni acest motiv fie sub aspectul originar de incipit, deschizînd noi structuri formale — aşa cum apare în primul bloc *A* sau în blocul *C*, însă transpus pe o altă treaptă, fie în interiorul blocurilor, unde apare şi în imitaţie la oglindă şi variat ritmic, după cum îl întîlnim în blocul *B*.



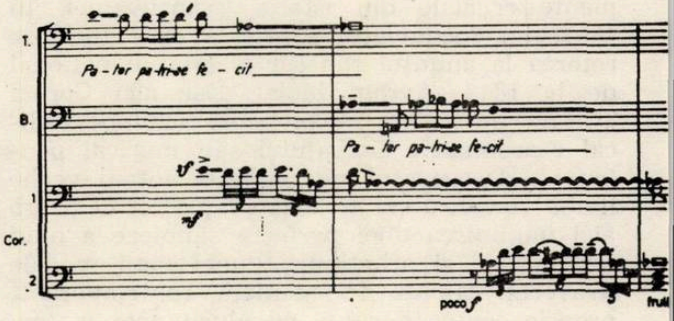
În *Efigie* acest motiv se va transforma într-o pulsaţie reverberantă la vocile corului sau ale alămurilor :



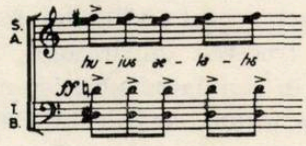
Din materialul melodic al motto-ului şi începutul primului bloc al *Supplex*-ului se desprinde seria de 12 sunete, organizată polimorf din trei tronsoane :



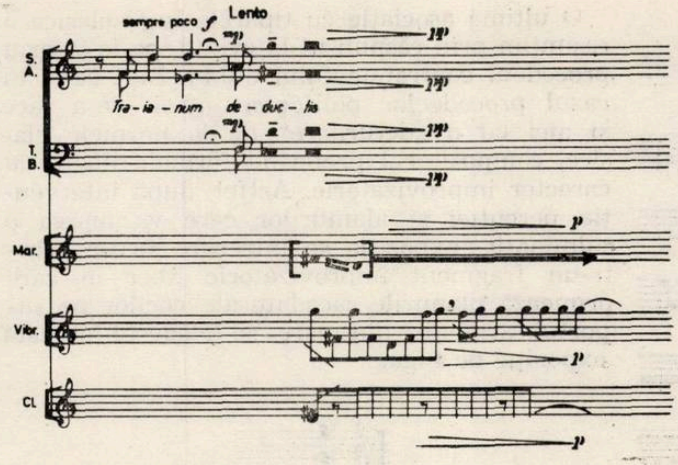
Aderenţa modală a seriei la anumite turnuri melodice populare se afirmă cu pregnanţă, mai ales prin articularea cvartei mărite, atît de tipică folclorului bihorean. Aceasta se va afirma şi mai plenar, conferindu-i-se valoare de simbol în *Efigie*, unde va reprezenta tocmai intonaţiile ancestrale româneşti. Expuse de instrumentele de alamă în intonaţii cu caracter de semnal, în intrări succesive reverberate, vor contopi sonorităţile buciumelor noastre, cu cele ale vechilor buccine romane.



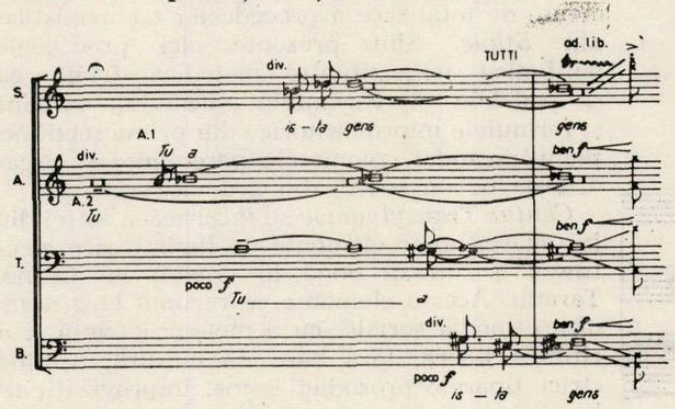
Prima secţiune din *Supplex* are un rol expozitiv, afirmînd răspicat vechimea şi originea românilor din Transilvania. Claritatea afirmaţiei ca şi vehemenţa cu care e expusă sînt exprimate prin unisoane pedale, formule simple heterofonice, etc. Culminaţia părţii va fi marcată de un brutal cluster răsfrînt, într-o scandare izoritmică :



Dezvoltarea serială urmează principii variaţionale destul de libere făcîndu-se apel la decupaje ale celor trei tronsoane, inversări sau imitaţii. Acestea apar în stretti şi dau ca rezultat pînze dense de clustere ce vor fi accentuate de formule improvizatorice instrumentale bazate pe arhetipurile melodice ale vocilor.



Formele polifonice cunosc, în blocul *B* mai ales, o mare bogăţie de procedee avînd un profil care, în toate variantele în care apar de-a lungul întregului oratoriu, se deosebesc net de cele de tip baroc. Diferenţierea e sesizabilă dintru început prin intermitenţa polifoniilor care nu se derulează continuu ci se întorc întotdeauna prin simetrii în oglindă, în clustere sau unisoane. Iată un tipic exemplu de asemenea tip de polifonie în care melodica e asemenea unui evantai care se deschide dintr-un unison, prin simetriile în oglindă ale vocilor de sopran şi bas, într-un cluster.

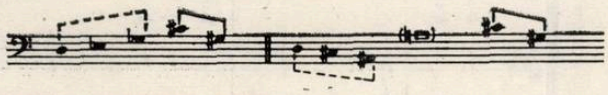


Secţiunea *C* constituie un fel de tratare sintetică a primelor două părţi, aducînd o culoare aparte, mai ales în acel *Molto lento quasi giusto* care ascunde un tragism reţinut : „In Transilvaniae sors non legibus, sed in iuriae debetur". Materialul concluziv al ultimei părţi abundă în microimitaţii în oglindă cu rezolvări pe clustere a căror succesiune va conduce la scandări ce se desfăşoară liber, amplificate de formule improvizatorice ale instrumentelor de percuţie şi pian, culminînd pe ameninţătorul strigăt „Quam illa omnia parta". Acesta se va opri pe un acord disonant, după care motto-ul iniţial cade ca un fel de pecete grea, încheind astfel această primă parte a oratoriului.

Dacă în *Supplex* rolul instrumentelor, în care a predominat percuţia faţă de alămuri, s-a limitat mai degrabă la accentuarea culminaţiilor, începuturilor sau sfîrşiturilor de fraze, în *Efigie* acesta va fi mult amplificat dîndu-se prioritate instrumentelor de alamă reprezentate prin trei corni, trei trompete şi doi tromboni. Aceasta va schimba substanţial culoarea acestei ultime părţi a oratoriului, conferind astfel şi cadrul strălucitor adecvat împăratului, cu toate numele şi funcţiile care sînt amintite cu grijă în document. Cît priveşte strălucirea, nu e vorba aici de cea ostentativă de la curţile regeşti, ci de o anume strălucire pe care patina o înnobilează conferindu-i garanţia timpului. Pe de altă parte — aşa cum s-a mai arătat — rolul alămurilor vine să împlinească sensurile adînci ale latinităţii poporului român, prin comuniunea intonaţională a vechilor buccine romane cu cele ale buciumelor noastre, a căror origine străveche e binecunoscută.

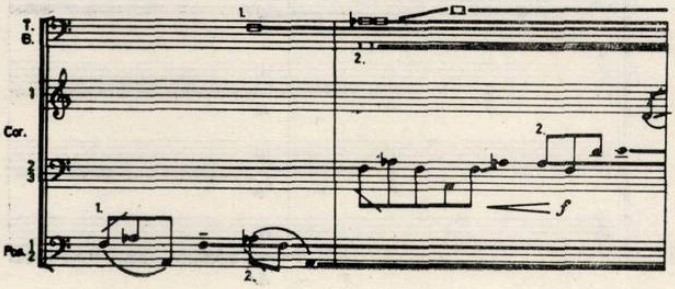
Unitatea melodică a oratoriului se sprijină pe celula motivică oscilantă cu care a debutat *Supplex*, celulă pe care o regăsim ca un perpetuu fundal, în variante a căror bogăţie atestă desigur un mare meşteşug de scriitură. Originile arhaice ale acestui motiv, ca şi apartenenţa la o pedală iniţială uşor ornamentată sau numai vibrată lent aduce un colorit specific care vine să „îmblînzească" duritatea granitică a liniei melodice ce operează cu saltări mari de intervale. Cu o organizare mult mai strictă în *Supplex* şi aderînd vădit la tronsoanele seriei, în *Efigie* această organizare este mult mai liberă, pornindu-se fie de la cîteva repere-tronsoane, fie de la un acord cu rapeluri şi aderenţe la nucleul oscilant iniţial.

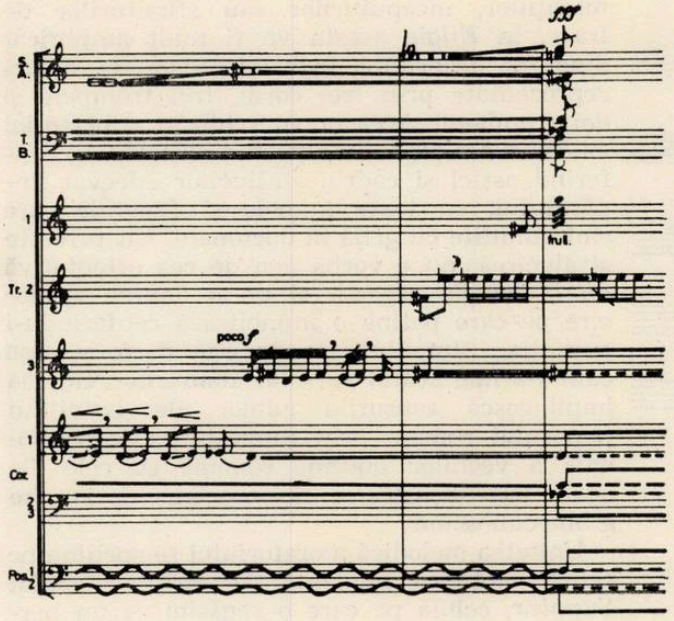
Debutul tenorilor şi basilor în unison aduce un prim tronson melodic ce se va impune o dată în plus prin inversare :



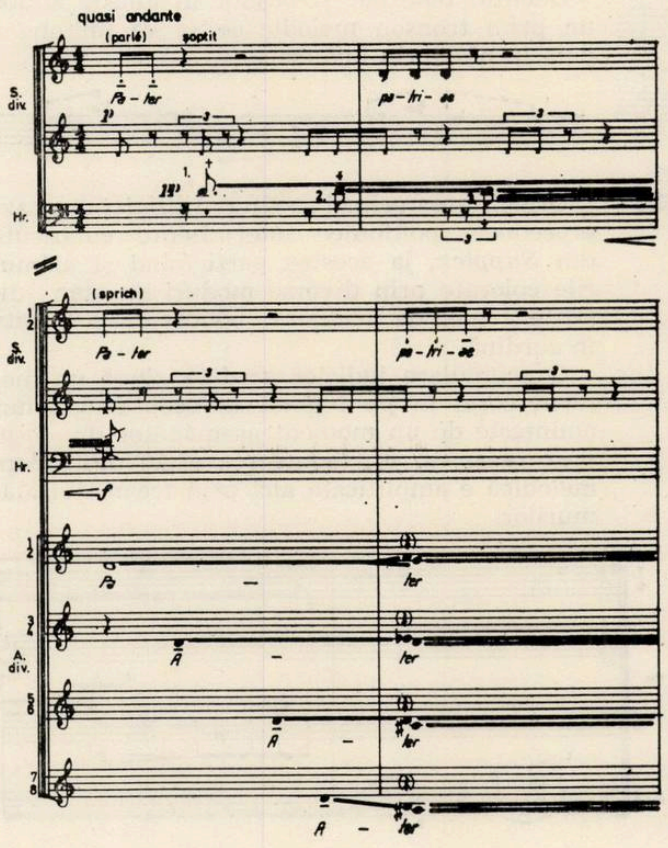
Organizarea primei secţiuni a *Efigiei* urmează procedeele polifonice intermitente cunoscute din *Supplex*, la acestea participînd şi alămurile colorate prin diverse moduri de atac : diferite feluri de frullatto, bouché, sau sunete în surdină.

O acumulare judicios gradată, după un moment coral în *pp* îngînat în ecou la alămuri aminteşte de un moment asemănător din *Supplex* /vezi ex. 8/, moment a cărui deschidere melodică e amplificată aici prin freamătul alămurilor.

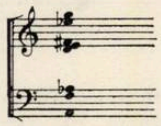




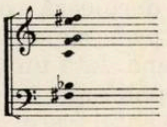
Această culminaţie pregăteşte intrarea secţiunii a doua a *Efigiei* construită într-o formă cu aderenţe vădite la tiparele fugii realizîndu-se ideea de cohortă în mişcare. Materialul expozitiv al fugii prezintă un prim plan scandat de vocile divizate ale sopranelor, un al doilea reprezentat de o pedală pe *re* la alămuri, şi un al treilea plan reprezentat de zgomotele percutante „coups de pied". Pedala pe *re* va fi preluată şi de restul vocilor şi, conform unei tehnici binecunoscute deja a compozitorului, se va transforma într-un cluster.



O ultimă asociaţie cu tiparele fugii clasice o resimţim prin răspunsul la cvintă, pe *la* şi prin procedeul contrapunctului dublu. Dar, ca şi în cazul procedeelor polifonice, avem de-a face şi aici cu o „deturnare" de la normele clasice, compozitorul preferînd formele libere cu caracter improvizatoric. Astfel, după intervenţia percuţiei şi alămurilor care va marca o culminaţie, expoziţia se întrerupe brusc printr-un fragment improvizatoric liber în care primează planurile sacadate ale vocilor pe suportul armonic din care se clădeşte această expoziţie de fugă.



Dezvoltarea care urmează se axează tot pe un singur acord,



evoluţia urmînd planul unor sintetice momente de totalizare a procedeelor componistice din *Efigie*. Sînt prezente aici procedeele polifonice intermitente, melodica frîntă ca şi pedalele şi variantele nucleului oscilant şi formulele improvizatorice din prima secţiune, planul scandat, zgomotele percutante şi organizarea pe un acord, din a doua secţiune.

Cantus Transylvaniae se încarnează astfel din însumarea unor elemente de limbaj care alcătuiesc o sintaxă nouă în creaţia lui Cornel Ţăranu. Aceste elemente se rezumă la o organizare modal serială, cu o melodică frîntă şi o ritmică liberă, fără bare de măsură, urmînd strict tiparele prozodiei latine, improvizaţii libere al căror arc creşte în *Supplex* şi descreşte în *Efigie*, oratoriul împlinindu-se astfel sub forma unei bolte. Timpul în care se desfăşoară muzica oratoriului este unul static — excluzînd cele cîteva contraste de mişcare, cum sînt cele din final — impunînd astfel printr-o anumită fixitate sensurile adînci pe care le ascund aceste documente. Dincolo de o aparentă uscăciune care nu îi este proprie compozitorului *Rimelor* sau recentei sale *Simfonii*, se ascunde o căldură pe care o descoperi pulsînd ca expresie directă a sentimentelor compozitorului faţă de aceste importante documente pentru istoria Transilvaniei. Astfel, gestul creator al lui Cornel Ţăranu are o mare greutate în creaţia muzicală românească şi pentru felul în care compozitorul se face părtaş la istoria neamului său, dăltuind în piatră o adevărată statuie închinată latinităţii şi vechimii poporului român pe pămînturile Transilvaniei.

Doru POPOVICI

Tema patriotică în opereta contemporană

Dacă admitem că între muzică şi literatură există o profundă şi indestructibilă osmoză, trebuie să acceptăm ideea, în virtutea căreia, atît muzica cît şi literatura pot tălmăci teme nobile şi înălţătoare, dar şi teme minore, care fac ca operele respective — oricît de bine ar fie ele scrise sub aspectul meşteşugului ! — să nu reziste timpului, devenind „fenomene perisabile"... Cu atît mai mult nu putem accepta punctul de vedere al unor esteticieni, potrivit căruia, opereta şi muzica uşoară, ca şi genurile larg-accesibile — în general concepute — nu pot exprima nimic profund, fiind simple genuri de divertisment...

Aruncînd o privire de ansamblu asupra operetelor româneşti create în anii României socialiste vom putea desluşi şi *teme majore*, care se desprind chiar la un prim contact cu auditoriul. Una dintre acestea este *dragostea de patrie*. Ea l-a călăuzit pe clasicul genului, *Gherase Dendrino*, cînd a compus minunata lui operetă, *Lăsaţi-mă să cînt*, vibrant omagiu adus patriotismului, elogiu senin pentru cel care a fost Ciprian Porumbescu, nobilul artist-cetăţean care, pe lîngă ale sale cîntece nepieritoare, s-a distins şi prin lupta sa, ardentă, împotriva exponenţilor fostului imperiu austro-ungar. Gherase Dendrino a utilizat — creator — melodiile Porumbescului, în contextul unei armonii variate, nelipsindu-i vocaţia contramelodiilor fermecătoare, la care se adaugă şi o orchestraţie, într-adevăr măiastră !

Un alt moment al teatrului liric, simplu şi pe înţelesul tuturor, îl constituie opereta *Plutaşii de pe Bistriţa* de Filaret Barbu. O lucrare luminoasă, în care folclorul sătesc şi cel orăşenesc — mai binezis, de la periferia oraşului — se îmbină armonios, într-un tot unitar, reliefînd frumuseţea vieţii, într-un peisaj pastoral plin de vitalitate.

Elly Roman a scris — în acest nou profil de epocă — mai multe operete, unde dragostea fierbinte pentru tot ceea ce semnifică „sufletul românesc" a fost evidenţiată cu expresivitate. Ne referim la opereta *Spune, inimioară spune* — asociată „creşterii limbii româneşti şi a patriei cinstire" sau, altfel spus, imaginii limpede a fraţilor Văcăreşti. Tot Elly Roman a compus opereta *Violete de Parma* — inspirată de figura legendară a lui *Costache Negri* şi lupta „generaţiei de aur" de la 1848 pentru Unirea Principatelor şi modernizarea societăţii româneşti din secolul trecut. Dacă în prima operetă citată, lirismul şi dramatismul nu sînt izolate de nuanţele unui atrăgător cromatism melodic oriental, în *Violete de Parma*, autorul înclină spre o tematică mai pură, mai diatonică, cu un plus de rafinament armonico-orchestral.

Evenimentele incandescente de la 1877 au fost tălmăcite, pe de o parte cu un fremătător lirism, pe de altă parte, cu un puternic fior dramatic, în opereta *Eternele iubiri* a lui *George Grigoriu*. Punctul culminant al operetei îl constituie acel fermecător cor bărbătesc, poem vocal de excepţie, al cărui conţinut se contopeşte pînă la identificare cu ideea păcii şi a prieteniei între popoare.

Zguduitoarele evenimente de la 23 August 1944 au fost zugrăvite cu o plasticitate sonoră, aproape picturală, de Florin Comişel, în opereta sa *Răspîntia*, în care se relevă, pe de o parte, lumea urîciunilor, lumea fascistă, pe de altă parte, lumea viitoare, care se va naşte, în anii României zilelor noastre. Florin Comişel — în colaborare cu regizorul George Zaharescu — ne-a dovedit, în chipul cel mai convingător, că tematica cea mai contemporană poate fi redată cu succes, atunci cînd între libret, muzică şi regia respectivă există o trainică fuziune.

Iată cîteva exemple cînd muzicienii şi scriitorii noştri ne-au demonstrat că teme majore pot fi tratate şi în genul operetei, fapt care ne îndreptăţeşte să aşteptăm noi realizări, în care omul nou, cu minunatele sale însuşiri morale, trebuie să fie marele univers al unor compoziţii, într-adevăr solare, emoţionante şi de un farmec cuceritor, ca şi peisajul ţării noastre, inundat de aroma îmbătătoare a unei naturi proaspete şi narcotizante, ca şi mirosul freziilor...

Copii minune

Salzburg, Liveni, Viena, Teţcani, Paris, Sinaia, Londra, Petersburg, Weimar...

Salzburg pentru că oraşul sării a dat lumii unul din cele mai strălucite modele de veşnică tinereţe : Mozart, soare al muzicii universale.

Liveni, Teţcani, Sinaia pentru că erau locurile unde vioara pusă în cui năştea operele celui pe care-l vom numi *perfecţiunea*, rod al efortului şi al geniului : George Enescu.

Mozart şi Enescu. Aparent o alăturare paradoxală fiind vorba de secole şi arii spirituale deosebite. Doar aparent, deoarece două lucruri deosebite se constituie într-un numitor comun numit *copilărie sub aspra şi superba zodie a muzicii.* Cultura lumii cunoaşte din istoriile scrise şi nescrise, din legende verosimile sau neverosimile dar mereu frumoase şi uşor triste, nume ce împodobesc de la vîrsta pantalonilor scurţi firmamentul Euterpei. Însuşi copilul este o minune, de la primul cuvînt stîlcit, de la prima mîzgăleală cu vopsele şi primul aeroplan din hîrtie pînă la ochii care, mari şi clari, te privesc mereu întrebători la fiecare gest şi cuvînt care constituie un început, un pas în ceea ce numim viaţă. Copiii încep prin a imita şi fără să ştie inventează, altfel n-am avea fantastica lume a unor desene a celor ce încă nu ştiu să scrie şi n-am vedea dirijînd un ţînc care încă merge cu mămica şi bunica să se spele pe dinţi. Dar ca o mereu prefigurată primăvară a omenirii, copiii există şi împing în realul de mîine lumi imaginare doar azi.

Mozart şi Enescu nu au făcut altceva decît să-şi reverse prea plinul inocenţei geniului pe clapele clavecinului şi pianului, pe corzile viorii, pe hîrtia cu portative. Erau străini de trufia unei primadone crezînd şi făcînd un banal lucru ce le era la îndemînă...

Avea aproape 6 ani, plete blonde, firav, cînd în sala de festivităţi a oraşului Salzburg — azi renumita Mozarteum — răsună la orgă o nemaiauzită muzică. Era micul Mozart, cel menit în istovitoare turnee să înveţe o Europă saturată de marii Händel şi Bach şi de alţii existenţi azi doar în lexicoane — să înveţe deci o Europă galantă în plictisul ei să audă *frumosul neauzitului.* Era o însorită boare mediteraneeană într-un oraş de munte, într-un palat princiar locuit de nepricepuţi. Muzica, într-o sală obscură în care umbra micului Mozart multiplicată de zeci de lumînări, tăia respiraţia.

În pantaloni scurţi, cu plete negre, atîrnat de un scaun în grădina casei părinteşti, George, Jurjac cum îl alintau părinţii, fura cu ochii şi urechile muzica lăutarilor de prin părţile acelea, atît de molcom nord moldovenesc ce va fi slăvit apoi de marile personalităţi ale culturii româneşti. Fura, adică învăţa, poate chiar fără să ştie, în matricea sa sufletească se sădea o lume a simţirii nemaiauzită pe mapamond.

Peste ani, peste mulţi ani, o va reconstitui într-o uimitoare pagină de maturitate sortită a readuce, chiar simbolic, copilăria. *Lae chiorul* renaşte la Paris, în ale sale „Impresii din copilărie", acel Lae Chiorul care dacă l-ar mai fi putut auzi, i-ar fi sărutat mîna şi i-ar fi spus tot „coconule".

Un artist trăieşte un sentiment special al aprecierii celor mulţi. Să fie acesta Sisif-ul condiţiei sale primare ? Dorinţa de a crede în el, pentru că de multe ori nu crede în sine, altfel nu s-ar autodepăşi. Mozart dorea să fie adulat pentru a crede în el. O făcea inconştient, evident, dar, ca şi Enescu, depăşea vîrsta, înălţimea şi înţelegerea şi ceea ce rămînea, după un concert, era de fapt taina primordială a copiilor de a simţi şi realiza, nu de a premedita gestul. Copiii sînt *mari* tocmai pentru că nu vor şi nu ştiu să fie „mari".

Enescu pleacă în lume. În aceeaşi lume a frumosului absolut care este *arta* scrisă cu litere mari. Uimeşte cîntînd la vioară şi pian, dirijează şi compune cu marea naivitate a vîrstei „Simfonii" de o pagină. La Iaşi, un celebru profesor şi un bun compozitor îi spune tatălui său că nu are ce să-l mai înveţe. Urmează Viena lui Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert. Viena veşnicului Johann Strauss, Viena valsului, a frivolului şi a seriozităţii, oraşul spre care tînjeau languroşii sau avizii ochi ai întregului vechi continent. Micul Jurjac o cucereşte. Urmează oraşul luminii. Totul, azi, pare o bandă de magnetofon dată prea repede înainte. Studii cu mari maeştri, concerte, *Poema română, Rapsodiile.* Uşile erau deschise. Uşi spre eternitate.

Şi dacă tot meditäm la condiţia umană a copiilor minune, de ce nu ne-am întreba cît facem noi pentru cei ce-şi plimbă paşii azi prin faţa noastră. Cine să-i descopere, să-i înveţe, să-i apere de tare sociale pentru care n-au timp şi pe care nici nu le-ar pricepe ?

Şi dacă tot meditäm la copiii minune Mozart şi Enescu, de ce n-am spune cum au sfîrşit ? Mozart — 35 de ani — groapa comună a unui oraş care azi se împăunează cu numele lui, îi dedică ce-i drept festivaluri dar mai curînd pentru aspecte financiare decît de a obliga omenirea la prosternare în faţa geniului.

Enescu, departe de Liveni, Teţcani, Sinaia, trist, obosit dar mereu tînăr, gîndindu-se la trista soartă a toţi Lae Chiorii. Superba copilărie — fără de copilărie — a copiilor pentru care copilăria înseamnă muncă. Superba copilărie ce trebuie apărată de foc, de apă, de indiferenţă şi de nepricepere.

Mihai MOLDOVAN

ACTUALITATEA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

AGENDĂ

Staginea estivală pe litoral

Și în acest an sezonul estival a însemnat pentru viața cultural-artistică a litoralului un veritabil catalizator, reclamînd — prin marea afluență de public cu preferințe, desigur, dintre cele mai diverse — spectacole de calitate, capabile de a satisface în cel mai înalt grad gusturile celor veniți la odihnă. Am putea spune că litoralul concentrează vara „forțele" artistice ale întregii țări, alăturînd instituțiilor locale cele mai bune formații sosite de pe întreg cuprinsul patriei. Turneul — modalitatea optimă de difuzare a spectacolelor — reunește atît echipele artistice ale Teatrului Liric și Teatrului de revistă Fantasio *din Constanța, cît și pe cele ale teatrelor din Pitești, Ploiești, Galați, precum și ansambluri folclorice din aproape toate județele țării. De asemenea, oaspeți de onoare ai litoralului sînt formațiile sosite în țară în cadrul programului de schimburi culturale dintre România și S.U.A., desfășurat sub genericul* Ambasadorii prieteniei *— echipe artistice posedînd un repertoriu variat, interpretat la cea mai înaltă cotă a profesionalismului.*

Scenele litoralului se dovedesc neîncăpătoare atît pentru multitudinea formațiilor cît și pentru publicul spectator care, deseori, „ia cu asalt" casele de bilete ale teatrelor de vară din stațiunile Mamaia, Eforie Sud, Techirghiol, Neptun, a Casei de Cultură din Mangalia, nemaiamintind pe cele ale instituțiilor culturale din Constanța. Afluența de public își are explicația tocmai în calitatea spectacolelor ce vizează în special latura de agrement, spumoase, dar nu artificiale, ușoare, dar rareori facile, îndeplinind aproape întotdeauna exigențele bunului gust.

În privința genurilor abordate, ponderea o constituie în mod firesc estrada, *care datorită mixturii muzică-dans-momente vesele se bucură de cea mai largă accesibilitate în rîndul publicului. Lunile iunie și iulie au cuprins spectacole de revistă oferite de teatrul constănțean* Fantasio (Revista de aur, Telefantasio, *precum și recenta premieră* Primăvara dansului *în interpretarea tînărului, dar nu mai puțin remarcabilului ansamblu de balet clasic și contemporan), titlurilor amintite adăugîndu-li-se și acelea ale spectacolelor susținute de teatrele din Ploiești (cu revistele :* Circulați zîmbind, vă rog !, Șah-mat la revistă) *și Pitești* (Sărbătoare la revistă). *Ansamblul* Doina *al armatei s-a remarcat prin spectacolul* Nava melodiilor, *avînd-o drept cap de afiș pe tînăra solistă Angela Ciochină, iar* Optimiștii *bucureșteni au prezentat un* Start spre constelația veseliei *comparabil cu* Delfin-show-*ul Revistei* Fantasio *prezentat la sfîrșitul lunii iulie, la Delfinariul din Constanța.*

Desigur că de pe afiș n-au lipsit nici concertele-spectacol avînd în program evoluția unor îndrăgiți interpreți de muzică ușoară. Expogluma-melodii, *cu Lucky Marinescu, Cornel Constantiniu și alții și* Vacanță la mare *cu Marina Voica și Mihai Constantinescu, iar ca oaspete de onoare — Thérèse Steinmetz (Olanda) — iată numai două din reprezentațiile care, alături de programele de bar devenite adevărate spectacole datorită calității interpretative (de exemplu, cele de la* Hanul piraților *și barul* Internațional *din* Olimp) *— vin să satisfacă gusturile cele mai pretențioase ale auditoriului.*

Alături de spectacole de estradă și de muzică ușoară, un teren tot atît de vast îl ocupă muzica populară — gen deosebit de gustat de public, mai ales atunci cînd interpreții se numesc Irina Loghin și Benone Sinulescu în spectacolul Din grădina țării mele *a ansamblului* Brîulețul *sau Ion Dolănescu* (De la noi din Prahova). *Aparițiile* Călușului *din Scornicești și a Mariei Ciobanu în spectacolul* Cîntec, joc și bucurie *precum și cele ale orchestrei* Bistrița *(din județul Bistrița-Năsăud) și ansamblul* Doruleț *din Constanța (acesta din urmă cu debutul* Dobroge, vatră străbună) *au suscitat interesul publicului, bucurîndu-se de un binemeritat succes — lor adăugîndu-li-se formațiile reprezentative ale județelor Dolj, Hunedoara, Dîmbovița, Satu-Mare, Cluj, Suceava etc. — care au prezentat spectacole cu cîntece, dansuri și datini populare.*

Ambasadorii prieteniei *— iată un numitor comun al celor șase formații din S.U.A, alcătuite din elevi și studenți, care au concertat pe scenele litoralului. Abordînd un re-*

pertoriu variat, de la genul coral (reprezentat prin grupurile Jale Slavic Chorus, Thiel College etc.), și pînă la muzica rock-pop-folk (Buldog Chorale) — tinerii oaspeți și-au demonstrat virtuozitatea interpretativă, încîntînd publicul spectator, la fel cum au făcut-o și celelalte formații de peste hotare (URSS, Finlanda, Insulele Filipine) care ne-au vizitat țara.

După ce am trecut în revistă genurile de spectacol ce constituie ponderea manifestărilor muzicale estivale, să ne oprim puțin și asupra muzicii simfonice, de operă, operetă. Genul simfonic — mai puțin reprezentat pe litoral — s-a remarcat prin cele trei concerte care l-au avut ca invitat la primele două — pe cunoscutul violonist Ștefan Ruha (în program lucrări de Mozart, Vivaldi, Corelli, Doru Popovici) și prin concertul de cameră în cadrul căruia trompetistul Iancu Văduva ne-a oferit o strălucită interpretare a concertului pentru trompetă de J. Neruda, manifestarea încheindu-se cu grațioasele acorduri ale Micii serenade mozartiene. Spectacolele au dat prilejul recent constituitei orchestre simfonice a Teatrului Liric din Constanța, aflată sub îndrumarea dirijorului Paul Staicu, să facă dovada propriei sale valori.

Două opere au marcat această stagiune — Năpasta de Sabin Drăgoi, care s-a bucurat de o remarcabilă tălmăcire în interpretarea artiștilor Lucreția Covali, Anatol Covali, Sofronie Căderiu și Constantin Jurăscu, și opera Boema de Puccini, lucrare ce a prilejuit debutul sopranei Veronica Diaconu. Baletele Don Quijote de Minkus și Coppelia de Delibes, precum și operetele Cîntărețul mexican de Lopéz, Voievodul țiganilor, Liliacul și O noapte la Veneția de Johann Strauss (ultimele trei cîntate în limba germană), au fost interpretate cu maximum de exigență artistică în fața miilor de spectatori aflați în stațiunile litoralului.

În cadrul spectacolelor estivale n-au lipsit nici surprizele, cum ar fi concursul de recitare și muzică deschis participării turiștilor — intitulat Ritmuri noi la malul mării ; de asemenea nu au fost uitați nici cei mici, care și-au trăit a II-a ediție a festivalului internațional Copiii lumii doresc pacea, spectacolul de gală de la Mamaia reunind pe scenă aproape 700 de copii veniți din toate colțurile lumii. Punctul culminant al manifestărilor cultural-artistice de pe litoral îl constituie, însă, binecunoscutele Serbări ale mării, specifice debutului lunii august, un amalgam de spectacole de cele mai diverse genuri susținute în aer liber, o adevărată fiestă estivală debordînd de cîntece și veselie, de dans și muzică, totul trăit cu o autentică frenezie. În timp ce în portul Tomis din Constanța Ansamblul de cîntece și dansuri populare Pandelașul se află în plină desfășurare... artistică, în piața Ovidiu din același oraș își dau concursul cîntăreți și dansatori ai Casei de cultură a tineretului, concomitent la Teatrul Liric desfășurîndu-se un recital intitulat Petrecere cu marinari, iar la Eforie Nord — un concert de valsuri interpretat de orchestra simfonică a aceleiași instituții. Săptămîna Serbărilor mării, supranumită „Săptămîna în care nimeni nu doarme" se încheie cu o grandioasă defilare a tuturor formațiilor participante la spectacole.

Stagiunea de pe malul mării s-a desfășurat și continuă să se desfășoare sub imperativul calității și ne bucură să consemnăm o deplină reușită în fapte. Ne-o dovedesc aprecierile unanim măgulitoare la adresa organizării reprezentațiilor, alegerii repertoriului, interpretării deosebite și mai ales a dinamismului spectacolului românesc, ceea ce ne îndreptățește afirmația că vara muzicală a litoralului poate fi socotită o realizare demnă de toată lauda.

Mira BĂLAN

Prezențe românești peste hotare

În primăvara aceasta, trio-ul PRO ARTE, alcătuit din pianista Luminița Ghencea, violonista Anda Petrovici și violoncelistul Iosif Calef, a întreprins un turneu de concerte în nordul Franței. „Niciodată, fără îndoială, — scria ziarul *Le Republicain Lorrain* — Sala Emblemelor a turnului din Thionville nu a răsunat astfel datorită unei opere de Beethoven, Ravel, Berger, Brahms și Haydn. Trio-ul Pro Arte a fost o magnifică demonstrație de talent de care ei fac dovadă în întregul registru al muzicii... Cînd Luminița Ghencea abordează Beethoven, în special în *Trio-ul nr. 1* în Re major, opus 70, este un moment sublim. Abilitatea sa transmite cu o rigoare prodigioasă sensul profund al sufletului marelui compozitor. La vioară Anda Petrovici are o trăsătură de arcuș magistrală, remarcîndu-se în Trio-ul pentru pian, vioară și violoncel de Wilhelm Georg Berger, compozitor contemporan, în prezent secretar al Uniunii compozitorilor din România. În ceea ce privește cîntul lui Iosif Calef la violoncel, ușurința cu care se exprimă permite o perfectă armonie cu pianul și vioara, armonie care nu există întotdeauna în cadrul triourilor instrumentale de cameră".

După un alt concert, cu *Trio-ul în fa diez minor* de Haydn, *Trio-ul nr. 2* de Brahms și *Trio-ul în la minor* de Ravel aceeași publicație afirma : „Luminița Ghencea este aceea care ca pianistă virtuoză, imprimă trio-ului ritmul său, ea reușește grație unei ușurințe vertiginoase o interpretare pură, profundă a pieselor, pe care le stăpînește perfect. La vioară Anda Petrovici face dovada unei magnifice expresivități și mînuiește cu o surprinzătoare dexteritate sonoritățile dificile impuse de Ravel. Cîntul său deschis, sincer și autoritar contribuie în mod substanțial la plăcerea de a asculta trio-ul. Iosif Calef la violoncel atinge, de asemenea, sonorități perfecte. Mai mult decît un tehnician încercat el este un artist comunicativ. Trioul de Ravel este acela care a ieșit cel mai puternic în evidență... Prin el trio-ul PRO ARTE dă dovada unei omogenități remarcabile și a unui talent mai mult decît obișnuit"

Partituri

apărute

la

Editura

muzicală

CALENDAR MUZICAL

1 septembrie 1399. — În cetatea Marienburg (Polonia) s-a semnalat prezența unui saltimbanc român (*„Spilman us der Walechyen"*).

2 septembrie 1873. — A luat ființă, din inițiativa învățătorului și dirijorului Ion Marcu, Corul vocal din Bocșa-Montană.

3 septembrie 1958. — Postul de Radio-București II a transmis în primă audiție absolută *Simfonia cîmpului* de Paul Jelescu, la conducerea Orchestrei simfonice Radio aflîndu-se dirijorul Emanuel Elenescu.

4 septembrie 1919. — A luat ființă, în București, Societatea *Opera-Artiștii asociați*, avînd ca scop principal revitalizarea Operei Române din Capitală și statizarea instituției lirice (deziderat realizat în 1921).

5 septembrie 1937. — Recitalul vocal de muzică românească al sopranei Pia Igy-Igiroșeanu la Radio Poznan (Polonia).

6 septembrie 1877. — Premiera absolută a baletului românesc *Les cocasseries de la danse* (Nostimadele dansului) de Eduard Wachmann, libretul de A. Gâtineau, coregrafia și ansamblul aparținînd lui Gheorghe Moceanu.

7 septembrie 1958. — Corul și orchestra Filarmonicii *George Enescu* din București, sub conducerea dirijorului Constantin Bugeanu, au prezentat în primă audiție absolută versiunea revizuită (definitivă) a *Simfoniei nr. 3, în DO major*, op. 20 de George Enescu.

8 septembrie 1818. — Primul spectacol de operă la Teatrul *Cișmeaua Roșie* din București cu *Italiana în Alger* de Gioachino Rossini.

9 septembrie 1906. — Harpista Zielinska a cîntat în primă audiție la București, *Allegro de concert pentru harpă cromatică și pian* de George Enescu.

10 septembrie 1883. — A apărut la Iași primul număr al revistei muzicale *Arta*, redactor-șef fiind muzicologul și compozitorul Titus Cerne.

11 septembrie 1960. — Organistul ceh Jiri Reinberger a inaugurat — printr-un recital — noua orgă a Studioului Radioteleviziunii Române din Str. Nuferilor din București.

12 septembrie 1957. — Concertul festiv de sărbătorire a 70 de ani de la nașterea dirijorului George Georgescu, susținut de Orchestra Filarmonicii *George Enescu* din București, soliști David și Igor Oistrah (*Concertul dublu* de J. S. Bach).

13 septembrie 1877. — Comitetul teatrelor din România l-a numit pe compozitorul Alexandru Flechtenmacher „șef de capelă și compozitor de vodevil și operetă" al Teatrului Național din București, cu 250 lei pe lună, instaurînd astfel funcția de dirijor al trupei lirice pe prima scenă a țării (Opera Română).

14 septembrie 1961. — În cadrul Festivalului internațional *George Enescu* de la București, soprana austriacă Elisabeth Schwartzkopf a interpretat rolul contesei din opera *Nunta lui Figaro* de Mozart.

15 septembrie 1879. — Recitalul pianistului Johannes Brahms și al violonistului Joseph Joachim la Timișoara.

16 septembrie 1960. — Violonistul italian Ruggiero Ricci, acompaniat la pian de Ferdinand Weiss, a susținut un recital extraordinar la Sala mare a Palatului din București.

17 septembrie 1919. — S-au pus bazele Conservatorului de muzică din Cluj, director fiind numit compozitorul și dirijorul Gheorghe Dima.

18 septembrie 1958. — Violoniștii Yehudi Menuhin și David Oistrah s-au întîlnit pentru prima oară pe aceeași estradă, interpretînd *Concertul dublu* de J. S. Bach, sub bagheta dirijorului George Georgescu și cu acompaniamentul Filarmonicii *George Enescu* din București.

19 septembrie 1958. — Dirijorul Constantin Silvestri, la pupitrul Orchestrei simfonice Radio, a prezentat în primă audiție absolută *Uvertura tragică* de Marcel Mihalovici.

20 septembrie 1936. — A fost reprezentată la Blaj în premieră absolută „icoana de la țară" într-un act *La seceriș* de Tiberiu Brediceanu.

21 septembrie 1879. — Prima audiție absolută a *Concertului pentru vioară și orchestră (pian)*, op. 77 de Johannes Brahms la Sibiu (partea I), interpreți fiind Joseph Joachim și autorul la pian.

22 septembrie 1958. — Capodopera *Oedip* de George Enescu a răsunat în premieră pe scena Operei Române

din București, sub bagheta lui Constantin Silvestri, rolul titular fiind deținut de baritonul David Ohanesian.

23 septembrie 1906. — Pe scena Teatrului Național din București s-a reprezentat, de către Reuniunea de muzică din Sibiu, opereta *Moș Ciocîrlan* de Tudor Flondor.

24 septembrie 1951. — În cadrul *Săptămînii muzicii românești*, dirijorul George Georgescu a prezentat în primă audiție absolută oratoriul *Tudor Vladimirescu* de Gheorghe Dumitrescu (prima parte).

25 septembrie 1957. — În cadrul turneului întreprins peste hotare, Filarmonica *George Enescu* din București a susținut un concert simfonic extraordinar la Ljubljana (Iugoslavia) sub bagheta dirijorului George Georgescu.

26 septembrie 1915. — Pe scena Teatrului *Modern* din București, compania de operete V. Maximilian-N. Leonard a prezentat spectacolul *Femeia ideală* de Franz Lehar.

27 septembrie 1919. — Profesorul și dirijorul Marcel Botez a pus bazele Societății corale *Cîntarea României* din București.

28 septembrie 1947. — Pe scena teatrului *The Royal Covent Garden* din Londra, dirijorul George Enescu a condus un concert al orchestrei *London Symphony Orchestra*.

29 septembrie 1905. — Compania lirică română *Constantin Grigoriu* a prezentat la Ploiești spectacolul cu opereta *Moștenitorii veseli* de Carl Weimberger.

30 septembrie 1921. — A fost reprezentată în premieră pe scena Operei Române din Cluj tragedia lirică *Samson și Dalila* de C. Saint-Saëns, traducerea libretului în limba română aparținînd compozitorului Dimitrie Cuclin.

Eugen VICOS

filatelie muzicală

De-a lungul anilor, Poșta Română a emis mai multe serii de mărci în care și-au găsit loc și figuri ale unor muzicieni străini. Mărcile au fost grupate în tematica „Marile aniversări culturale", pe care o vom prezenta în continuare. Vom folosi, ca și pînă acum, datele tehnice furnizate de „Catalogul mărcilor poștale românești — 1974", pe care, din economie de spațiu, nu-l vom mai menționa la fiecare serie în parte. Vom arăta aici că denumirea generică de „Marile aniversări culturale" figurează, în general, pe fiecare marcă ce se încadrează în această grupă tematică. Uneori, graficienii au inclus în desenul unor mărci, și simboluri ale profesiei celor aniversați, cum vom observa, de pildă, la Sibelius (lira), sau la Verdi (un fragment dintr-o partitură a compozitorului). Macheta, desenul redat pe mărcile poștale din această grupă, nu este, în general, prea variat. Se poate vorbi chiar de o oarecare lipsă de fantezie, graficienii folosindu-se, aproape de fiecare dată, de aceleași portrete cunoscute ale marilor aniversați; se redă imaginea personajului — din față sau din profil — după gravuri, portrete sau fotografii de largă circulație. De obicei, pe fiecare marcă din această grupă se scriu alături de fotografie, numele exact al respectivei persoane, precum și anii de naștere și de moarte, astfel încît și mărcile poștale, asemenea unei enciclopedii, să transmită posterității chipul oamenilor de cultură însoțit de unele sumare date biografice. De altfel, toate aceste amănunte vor fi clar observate pe mărcile pe care le vom reproduce alăturat. În relatările noastre nu ne vom opri asupra operei — binecunoscută din dicționare și monografii — a marilor figuri aniversate în aceste serii de mărci; vom scoate în evidență, în schimb, acele aspecte mai puțin cunoscute ale operelor acestora — dacă există, bineînțeles.

Prima serie emisă de Poșta Română în care apare un muzician străin, este aceea intitulată „Institutul de studii româno-sovietice", tipărită și pusă în circulație în anul 1947 (iunie), în care este reprodusă figura celebrului compozitor rus Piotr Ilici Ceaikovski *(1840—1893) — alături de Mihai Eminescu, Nicolae Grigorescu, Victor Babeș, Petru Movilă, Repin, Pușkin și Lomonosov. Vom reaminti aici doar faptul că Ceaikosvki este autorul unor opere și balete celebre, prezentate și pe* scenele teatrelor noastre lirice; *alături de acestea, creația sa numără lucrări simfonice, de muzică de cameră, precum și un cunoscut* Tratat de armonie, *apoi*

unele eseuri literar-muzicale interesante și chiar unele scrieri critice (ne este cunoscută poziția sa, de pildă, asupra muzicii lui Richard Wagner). Mărcile din această serie au fost imprimate după sistemul heliogravurii, pe hîrtie albă, cu filigran, într-un tiraj de 250.000 de serii complete (opt valori în serie). Marca poștală pe care este imprimat portretul lui Ceaikovski se află înregistrată la nr. 1110 (1500+ 1500 L), fiind de culoare ultramarin.

Dar prima serie din „Marile aniversări culturale" în care apar muzicieni străini este cea emisă în anul 1956 (noiembrie-decembrie), de 10 valori. Pe una din mărci figurează portretul lui Wolfgang Amadeus Mozart *(1756—1791), de la a cărui naștere se împlineau atunci două sute de ani (Nr. 1681, 2, 55 L, violet). Despre Mozart nu am putea spune aici decît faptul că a creat cea mai sublimă muzică și că rămîne, pentru întreaga omenire, omul de geniu de prima strălucire. Cuvinte care să poată exprima simțămintele noastre atunci cînd ascultăm muzica lui Mozart, nu sînt deajuns... În aceeași serie l-am menționa, ca muzician, și pe* Benjamin Franklin *(1706—1790), fizician și om de stat american, de la a cărui naștere se împlinesc 250 de ani (Nr. 1673, 20 B, violet-albăstrui). După cîte știm, B. Franklin a fost un subtil muzician, fiindu-i atribuită chiar și invenția unui instrument muzical — Harmonica — pe care el însuși îl descrie într-o scrisoare din 1762. Franklin a scris unele observații interesante privind neîmplinirile muzicii timpului său, dar și considerații valoroase referitoare la muzica scoțiană. Tot lui B. Franklin îi este atribuit și un* Cvartet de coarde, *a cărui partitură se păstrează la Paris, în Biblioteca Conservatorului... Un alt personaj important pentru muzică și prezent în această serie este scriitorul englez* George Bernard Shaw *(1856—1950), de la a cărui naștere se împlineau o sută de ani (Nr. 1675, 40 B,brun). Bernard Shaw a avut o mare pasiune pentru muzică și o solidă cultură muzicală — în mod special pentru muzica de operă. Sînt cunoscute scrierile sale muzicale — adevărate cronici de specialitate pentru ziarele londoneze „The Star" (în perioada 1888—1890) și „The World" (1890—1894). Celor care doresc o lectură agreabilă despre muzică, le recomandăm lucrarea lui Bernard Shaw,* Despre muzică și muzicieni *— tradusă și tipărită de Editura Muzicală în anul 1969... Alături de acești trei muzicieni, în seria de 10 valori au mai apărut chipurile următorilor oameni de cultură : pictorul japonez Toyo Oda, poetul ucrainean Ivan Franco, savantul francez Pierre Curie, dramaturgul norvegian Henrik Ibsen, scriitorul rus F. Dostoievski, poetul german Heinrich Heine, și pictorul olandez Rembrandt. Mărcile au fost tipărite după macheta lui Șerban Zainea, pe hîrtie fără filigran, dantelată, după sistemul heliogravurii, într-un tiraj de 500.000 de serii complete.*

În anul 1958 (mai), Poșta Română a emis o nouă serie de Aniversări culturale, în cuprinsul căreia a fost inclus și portretul compozitorului rus Mihail Ivanovici Glinka *(1803—1857), de la moartea căruia se împliniseră o sută de ani (puțin cam întîrziată această aniversare !) — (Nr. 1801, 55 B, albastru metalizat). Creația muzicală a lui Glinka ne este cunoscută : opere, lucrări simfonice, muzică de cameră, dar și diverse însemnări literar-muzicale, interesante, precum și Note biografice asupra lui M.I.G. scrise de el însuși. Seria are șapte valori alături de Glinka figurînd : naturalistul suedez Carl von Linné, matematicianul și filosoful francez Auguste Comte, poetul și pictorul englez William Blake, poetul american Henry Longfellow, dramaturgul italian Carlo Goldoni și pedagogul ceh J. Komenius. Mărcile au fost tipărite după desenele lui Șerban Zainea, în sistemul heliogravurii, pe hîrtie albă cretată, fără filigran, într-un tiraj de două milioane de serii.*

Portretul muzicianului german Georg Friederich Händel *(1685—1759) a apărut într-o serie de Aniversări culturale emisă de Poșta Română în anul 1959 (aprilie) — (Nr. 1854, 55 B, brun-lila). Ne este cunoscută o bună parte din creația lui Händel — opere, oratorii, muzică instrumentală etc., — dar și multe din întîmplările neprevăzute ale vieții sale, care s-au transformat la un moment dat într-o sursă permanentă de necazuri pentru marele muzician. În serie, alături de Händel, au mai apărut următoarele personalități : savantul englez Charles Darwin, scriitorul evreu Salom Alehem, savantul rus A. S. Popov, poetul scoțian Robert Burns, savantul francez Frédéric Jolliot-Curie. Mărcile au fost tipărite după desenele lui Șerban Zainea, pe hîrtie cretată, fără filigran, dantelat, fiind imprimate după sistemul heliogravurii, într-un tiraj de 500.000 de serii complete.*

Titus MOISESCU

VIAȚA MUZICALĂ

Impresii de la Vorona—Botoșani

Cu prilejul primei ediții a festivalului artistic „Vorona", organizat sub egida C.C.E.S., de colegiul criticilor muzicali al A.T.M. în colaborare cu Comitetul județean de cultură și educație socialistă Botoșani, am realizat o discuție cu tov. Gheorghe Jauca, președinte al Comitetului județean de cultură și educație socialistă și cu tov. Constantin Buzilă, primarul comunei.

— *Cum apreciați manifestarea de față și ce alte acțiuni similare au fost organizate sub egida forului pe care îl coordonați ?*

Gh. Jauca — Întîlnirea Colegiului criticilor muzicali din cadrul A.T.M. București cu artiști profesioniști și amatori din județul Botoșani, de data aceasta într-o localitate sătească, la Vorona, se înscrie printre acțiunile de seamă ale celei de a II-a ediții a festivalului național „Cîntarea României". Ea a pus în evidență potențialul artei muzicale profesioniste și amatoare din județ, prilejuind un schimb de experiență rodnic între artiștii amatori și profesioniști, o mai bună cunoaștere a activității de promovare a muzicii ce se întreprinde în județul Botoșani. Pentru prima dată la Vorona, s-a organizat o mare expoziție despre „Viața muzicală a Botoșanilor de-a lungul anilor", a fost lansată cartea „Folclor muzical din județul Botoșani". Colocviile organizate, sub îndrumarea criticului muzical Smaranda Oțeanu, spectacolele prezentate, discuțiile purtate în cele trei zile au dat manifestării un caracter de eveniment pentru locuitorii comunei și județului. Desigur, această manifestare nu e singulară. Din doi în doi ani, la Botoșani are loc „Toamna teatrală", la care se prezintă restituiri din dramaturgia românească. Anual, la Dorohoi și Bucecea, au loc festivaluri interjudețene de muzică ușoară și, respectiv, muzică populară. O dată la doi ani, cinstim prin cicluri de manifestări, geniile ridicate de pe aceste meleaguri : Eminescu, Enescu, Iorga. Un număr de acțiuni cu tradiție au loc în sfera cărții, a filmului, a picturii, dansului, etc.

— *Ce manifestări credeți că ar putea stimula și impulsiona mișcarea artistică profesionistă și de amatori ?*

Gh. J. : Fără îndoială, festivalul național „Cîntarea României", cu cele două ediții de pînă acum, a stimulat și impulsionat în cel mai înalt grad mișcarea artistică profesionistă și de amatori. Mă gîndesc, în primul rînd la județul Botoșani : s-au făcut salturi cantitative dar și calitative de la o ediție la alta, au fost înființate noi formații și cercuri, s-au descoperit creatori de valoare din rîndul tuturor categoriilor sociale. Menționez, apoi, numeroasele festivaluri și concursuri cu caracter județean, interjudețean și național. Îmi exprim părerea că, la toate aceste nivele, acțiunile ar trebui să fie mai bine selectate, repartizate teritorial, cuprinse în calendare ferme și făcute cunoscute județelor. În acest fel s-ar crea posibilitatea participării diverselor formații, cercuri, creatori. La ora de față se organizează prea multe festivaluri și concursuri, există multe paralelisme, criteriile după care este invitat un județ sau altul, o formație sau alta nefiind destul de ferme.

— *Există preocupări speciale pentru menținerea și perpetuarea folclorului autentic zonal ?*

Constantin Buzilă — Da, cu siguranță, mai ales în ultimii ani. Aici trebuie să relev studiile și cercetările activiștilor noștri culturali și ale altor oameni de cultură referitoare la folclorul literar, la teatrul folcloric, la balada populară, editate în culgerea-serial „Folclor din județul Botoșani". Lor li se adaugă culegerea de folclor muzical a profesorului Pavel Delion, cea de folclor coregrafic a lui Vasile Andriescu. Pe de altă parte se editează „Arta populară din județul Botoșani" în realizarea cercetătoarei Angela Olaru. Aceste realizări, ca și altele, sînt din ce în ce mai bine asimilate și puse în valoare de renumiții dansatori din Flămînzi și Tudora, fluierașii din Vorniceni, orchestrele populare „Rapsozii Botoșanilor" și „Fluierașul", toți laureați cu premiul I la actuala ediție a festivalului.

— *Cunoscîndu-vă unele preocupări și realizări în ceea ce privește valorificarea și păstrarea întregului colorit local, ce părere aveți despre modul în care alte formații, alte județe, alte instituții, Radioteleviziunea română manifestă grijă în aducerea pe scenă a cîntecelor, jocurilor și obiceiurilor populare ?*

Gh. J. — În general există multă grijă pentru păstrarea specificului local la aproape toate nivelele. Sînt zone pe care le cunoști... după fotografie, fără explicații. Firește, se mai strecoară în emisiuni de radio, de televiziune, diverse făcături care n-au nimic cu folclorul, extraordinar de bogat, al acestei țări, al acestui minunat popor. Noi, cei din Moldova, mai avem încă mult de muncit pentru a valorifica superior ceea ce există cu adevărat. Dar, trebuie să fim ajutați mai mult. Îmi amintesc că la o preselecție făcută de televiziune, într-o jumătate de oră, aici, la noi, din 174 de concurenți n-a fost ales nici unul. Nici chiar așa...

— *Ce obiceiuri și jocuri din vatra folclorică a Botoșanilor s-au impus atît prin valoarea lor de document cît și prin cea artistică ?*

Gh. J. — Sînt unice dansurile de la Flămînzi, un adevărat ritual, aproape un dans cu temă. Apoi, obiceiurile de Anul Nou sînt de o originalitate și de o frumusețe de invidiat. Pe această temă am realizat, nu demult, un film care a primit și un premiu în Belgia. Baladele, colindele, cîntecele păstorești, repertoriul legat de cumetrie, toate la un

loc ne dau convingerea că avem o zonă folclorică bogată, deosebită de celelalte zone, dar încă insuficient cercetată și pusă în valoare.

— *Citeva din realizările mai de seamă obținute în cadrul celei de a doua ediții a festivalului național „Cîntarea României" ?*

Gh. J. — Rezultatele celei de a doua ediții a festivalului național „Cîntarea României", pentru județul nostru, sînt net superioare față de prima ediție și vin ca urmare a unor eforturi sporite făcute la toate nivelele. Ocupăm locul 11 într-un clasament întocmit pe județe (locul 24, în prima ediție), cu aproape 60 de premii republicane. Saltul înregistrat de județul nostru este elocvent și în privința locurilor întîi, de la nici unul la 18. Cîteva valori certe : corul liceului pedagogic dirijat de prof. Gh. Cojocaru, dansatorii din Flămînzi, instruiți de Toader Crețu, orchestrele populare conduse de profesorii Ioan Cobîlă și Constantin Lupu, fanfara Consiliului agroindustrial Dragalina pregătită de Mișu Amarghioalei, fluierașii din Vorniceni, pregătiți de prof. Dionisie Pădureț, montajul literar-muzical de la spitalul județean.

— *Ce preocupări centrale și locale există pentru asigurarea continuității activității formațiilor de amatori ?*

Gh. J. — Sîntem conștienți că activitatea artistică și în general activitatea cultural-educativă, trebuie să fie *permanentă, fără pauze.* Peste tot, în aceste zile, se analizează rezultatele și se trag concluziile de rigoare pe marginea desfășurării ediției a II-a a festivalului. A fost întocmit un program estival de spectacole și întîlniri. Vor fi organizate, pe zone ale județului, un număr de festivaluri iar în septembrie va avea loc „Decada culturii la Botoșani", ajunsă la a 7-a ediție. Fără îndoială, nu neglijăm activitatea de educare materialist-științifică a oamenilor muncii, de promovare a valorilor eticii și echității socialiste, de explicare a politicii partidului nostru.

Ștefan CARAPANCEANU

Kurt Wöss: Concert Strauss cu surprize

Nu pentru întîia oară o orchestră simfonică bucureșteană oferă publicului un concert popular de muzică vieneză, cuprinzînd valsuri, polci și marșuri. Practica aceasta s-a impus, în deceniile din urmă, mai ales de cînd o seamă de mari șefi de orchestră au început să includă în repertoriile unor colective simfonice de reputație mondială piesele unor Offenbach, Suppé, Waldteufel și mai ales ale fraților Johann și Josef Strauss, demonstrînd că această muzică, interpretată cu eleganță, spirit și virtuozitate, este pe deplin compatibilă cu exigențele unor auditori formați la școala marelui simfonism clasic. Astăzi, nimeni nu se mai miră dacă Herbert von Karajan dirijează *Valsul patinatorilor* de Waldteufel, uvertura *Cavaleria ușoară* de Suppé sau *Polca pizziccato* de frații Strauss, ba chiar dimpotrivă, se lasă cucerit de dinamismul execuțiilor, de adevărata sărbătoare sonoră realizată sub bagheta marelui dirijor.

Reflecțiile acestea ne-au fost prilejuite de concertul Strauss, cu care Filarmonica „George Enescu" a deschis stagiunea estivală 1979 ; la pupitru s-a aflat Kurt Wöss, un dirijor vienez pe deplin capabil să asigure o demonstrație de autenticitate stilistică în interpretarea unor piese celebre sau mai puțin cunoscute din creația fraților Strauss. Cu sprijinul neprecupețit al instrumentiștilor Filarmonicii, care au cîntat cu vădită plăcere, reușita lui Kurt Wöss a fost indiscutabilă. Interpretarea a avut un brio, un „șic" vienez, o varietate ritmică, o lejeritate tonifiantă, care au cucerit fără rezerve auditoriul. Programul a inclus, pe lîngă melodii deosebit de populare ale lui Johann Strauss — ca valsul *Dunărea albastră,* marșul din *Voievodul țiganilor,* polca *Unter Donner und Blitz* (Sub tunete și fulgere), *Marșul persan* sau gluma muzicală *Perpetuum mobile* — și piese mai rar cîntate ale fratelui său Josef Strauss, ca *Valsul acuarelelor, Jockey-Polka* sau valsul *Inimă de femeie,* demonstrînd că arhitectul devenit compozitor și șef de orchestră nu se afla mai prejos de marele Johann.

Dincolo de excelenta realizare muzicală propriu-zisă, concertul dirijat de Kurt Wöss a oferit și o seamă de surprize, mici „poante" umoristice, la care instrumentiștii Filarmonicii și-au dat concursul din plin, creînd o atmosferă de bună dispoziție, de deconectare, deplin conformă cu o manifestare destinată să marcheze inaugurarea unei stagiuni estivale. S-a folosit în acest scop o bogată recuzită, adaptată diferitelor piese muzicale : o șapcă de jocheu purtată de timpanist în *Jockey-Polka,* intrarea concertmaestrului cu un turban pe cap la *Marșul persan,* ieșirea dirijorului din scenă sub protecția unei umbrele la polca *Sub tunete și fulgere,* slobozirea unor focuri de armă în timpul execuției *Polcii vînătorilor* sau servirea unor cupe de șampanie la *Polca șampaniei.* O glumă a dirijorului a constituit-o și ridicarea în picioare, la aplauzele după *Noua pizziccato-polca,* a grupului de suflători, care nu a participat la execuția acestei piese, rezervată exclusiv coardelor. În fine, la *Dunărea albastră,* Kurt Wöss a luat el însuși vioara în mînă, dirijînd în același timp, în maniera specifică a lui Johann Strauss. Acest ansamblu de efecte umoristice, folosite deopotrivă la piesele din program, ca și la numeroasele „bis"-uri acordate cu generozitate (culminînd cu celebrul *Radetzky-Marsch,* în timpul căruia dirijorul a părăsit scena, lăsînd orchestra să cînte singură), a contribuit la succesul unui concert original, de autentică atmosferă vieneză.

Edgar ELIAN

Stagiune estivală la Filarmonica „George Enescu"

A cincea stagiune estivală a Filarmonicii „GEORGE ENESCU" — organizată în Rotonda Ateneului ne-a propus un micro-spectacol în imagini, sunet şi lumină intitulat „Coloana infinitului" pe un scenariu de Jeanine Costescu, membră a Orchestrei simfonice, interpreţi ai scenariului fiind Lucia Mureşan, Dinu Ianculescu şi Victor Dogaru.

Jeanine Costescu concepe şi creează aceste spectacole cu pasiunea pe care numai dragostea pentru artă o poate releva. Şi dacă pe alocuri apare şi cîte o stîngăcie pe care un specialist ar sancţiona-o desigur, să ne amintim de gustul autoarei în selectarea imaginilor, de fluenţa lirică a scenariului al cărui excurs de-a lungul mileniilor de viaţă pe aceste meleaguri dă naştere unor semnificative momente în care spiritualitatea românească se desvăluie în plenitudinea forţei şi continuităţii sale artistice, ca posibile argumente în favoarea versiunii realizate de Jeanine Costescu.

A doua parte a spectacolului estival a fost susţinută, de data aceasta, de către Cvartetul Muzica (Daniel Podlovschi, Mircea Costache, Mitu Dan Gruia şi Dan Cavassi), formaţie de notorietate în viaţa muzicală. Cvartetul în re minor „Ciocîrlia" de Haydn şi Divertismentul de Mircea Chiriac au sunat în decorul Rotondei şi sub impresia încă proaspătă a celor văzute mai înainte, într-o firească şi vibrantă comuniune, întregind imaginea unui spectacol în care, repet, delicateţea şi varietatea cromatică a imaginilor, comentariul muzical discret şi adecvat, au lăsat impresia unei sincerităţi în exprimare de multe ori mai de preţ ca perfecţiunea seacă şi conformistă.

Devenite tradiţionale, spectacolele estivale ale Filarmonicii „George Enescu" îşi îmbogăţesc an de an aria tematică, mijloacele de exprimare, năzuind spre nivelul unui profesionalism ataşant ce poate fi în acelaşi timp şi emblemă dar şi exemplu.

Dan SCURTULESCU

Semnificaţia unui succes

Ansamblul de balet contemporan şi clasic al teatrului „Fantasio" din Constanţa, executînd Rapsodia I *de George Enescu*

În cadrul amplei desfăşurări a finalei Festivalului naţional „Cîntarea României", formaţiilor profesioniste de balet din centrele muzicale consacrate precum Bucureşti, Iaşi, Cluj, Timişoara, Braşov, care şi-au etalat într-un mod specific potenţialul artistic şi în domeniul spectacolului coregrafic, li s-a alăturat cea mai tînără trupă de balet din ţară reprezentată de ansamblul de balet contemporan şi clasic al teatrului „Fantasio" din Constanţa.

Alcătuit din proaspeţi absolvenţi ai liceelor de coregrafie din Bucureşti şi Cluj, cîţiva dintre aceştia bucurîndu-se de posibilitatea unor studii de perfecţionare la Academia de balet din Moscova, tînărul ansamblu a impresionat şi a cucerit atenţia publicului prin ţinuta sa de înalt profesionalism, prin omogenitatea şi dăruirea interpretării.

Remarcabil pentru un colectiv cu o experienţă artistică minimă este şi iscusinţa abordării unui repertoriu muzical complex, tratat în spiritul coregrafiei clasice sau recreat în formule plastice noi, vizînd multiplele faţete ale sensibilităţii contemporane.

Profilul artistic al ansamblului a fost realizat de cunoscutul maestru de balet Oleg Danovschi care a modelat cu pasiune şi exigenţă harul tinerilor balerini, conducîndu-le primii lor paşi în artă. Regizorul a impus colectivului pe care l-a format ideea promovării unui dans românesc cult, valorificînd atît muzica autohtonă cît şi cele mai reprezentative opere din creaţia universală. În acest scop se apelează la colaborarea tinerilor coregrafi din ţară cărora le este aşteptat aportul substanţial. Se formulează

„Moartea lebedei" în interpretarea sensibilă a lui Judith Turos

astfel premisele pentru cultivarea noutății, a experimentului coregrafic, alături de menținerea tradiției clasice în stare să asigure echilibrul unui repertoriu, slujit de altfel cu un cert și nobil profesionalism.

Programul bogat prezentat de membrii baletului din Constanța a cuprins interpretarea unor miniaturi muzicale, a aranjamentelor moderne pe muzică electronică și a partiturilor clasice redate în imagini sugestive de coregrafii Oleg Danovschi și Adina Cezar.

Spectacolul a prilejuit o primă revelație cu piesa lui Saint-Saëns, „Moartea ledebei". după coregrafia originală a lui Mihail Fokin, în execuția balerinei Iudith Turos ale cărei însușiri tehnice au fost completate de o sensibilitate firească și o intensă respirație dramatică, aceste calități evidențiindu-se în momentele importante susținute de balerină în cursul întregului spectacol. Tristețea zborului, a plutirii întrerupte de agonia mișcărilor din clasicul „cîntec al lebedei" este urmată de alt plan sonor, în atmosfera amplificată de efectele muzicii electronice, de mișcările de expresivitate halucinantă din „Vis" (interpreți, Iudith Turos și Florin Brînduș). Tema cuplului este tratată în această piesă independent de convenția unor delimitări exterioare, urmărindu-se exclusiv transfigurarea obsedantului vis de dragoste ; mimica și gesturile traduc în acest sens stări sufletești care își caută la modul ideal coordonatele unui spațiu corespondent.

Parabola cuplului, confruntat de data aceasta cu un univers contradictoriu unde forțele benefice se încleștează cu obscurități ostile, este înfățișată într-o viziune de mare expresivitate în lucrarea „Ziua fără

„Invențiuni" coregrafice pe muzică de Bach

Un succes incontestabil — „Chopiniana"

sfîrşit" pe muzică de Corneliu Cezar (coregrafia, Adina Cezar ; soliştii ansamblului, Iudith Turos şi Adrian Roboş). Gîndită în cele mai mici detalii şi ajutată de o regie scenică subtilă ce compune din cîteva elemente un cadru apăsător sau o atmosferă de transparenţă şi puritate, potrivit evoluţiei interioare a personajelor, scriitura coregrafică realizată în alb-negru dezvăluie atitudini complexe, materializate prin mişcări de ansamblu aparent haotice sau puternic contorsionate care tulbură momentele de calmă regăsire a personajelor centrale, izolate într-un spaţiu ameninţător şi delimitate de un timp dramatic. „Ziua fără sfîrşit" aduce triumful iubirii şi a vieţii asupra proliferării morţii şi întunericului, supuse prin repetate metamorfoze la neutralitate larvară.

O coregrafie inspirată o oferă şi piesa „Invenţiuni" pe muzică de Bach. Motivele partiturii muzicale servesc unei improvizaţii coregrafice luminoase, dominată de un ton alert ce nu exclude preocuparea schiţării de atmosferă şi de psihologii interesante. Evoluţia dansatoarelor este redată prin mişcări largi succedîndu-se într-un flux continuu şi ilustrînd adecvat generoasa polifonie a muzicii. Ipostazele propriuzise de dans sînt completate de o mimică expresivă, precum şi de o originală costumaţie alcătuită din rochii albe, lungi şi bogat drapate sugerînd o cochetărie maiestuoasă în ciuda renunţării la tradiţionalele „pointes", cărora le este preferat dansul excluzînd orice fel de pantofi de balet.

O transpunere în imagini plastice amintind de poezia plină de mister a universului marin o reprezintă prelucrarea poemului simfonic de George Enescu, „Vox maris", unde dialogul soliştilor se proiectează firesc pe fundalul animat al naturii. O creaţie valoroasă, inspirată de asemenea de opera marelui compozitor român, o constituie şi transcrierea coregrafică a „Rapsodiei I", în regia lui Oleg Danovschi. Motivele folclorice ale binecunoscutei partituri îşi găsesc expresia în ritmurile stilizate de paşi amintind de atitudinile din jocul popular românesc precum şi în acele forme avîntate de dans executate de un ansamblu ce se comportă ca un singur personaj. Desfăşurări izbutite cum ar fi de pildă imaginea scenică cu valenţe metaforice a şirului de dansatoare evoluînd prin mişcări de braţe după motivul muzical al „Ciocîrliei", au estompat prin expresivul lor recul, staticul unor „poze" uşor idilizante.

Piesa de rezistenţă care a încheiat substanţialul recital de balet al trupei din Constanţa, certificînd maturitatea artistică reală a tinerei formaţii coregrafice, a fost „Chopiniana", după clasicul aranjament aparţinînd lui Fokin, avînd ca solişti pe Doina Acsinte, Delia Buzoiescu, Iudith Turos şi Florin Brînduşă. Interpretarea acestei lucrări pune în valoare încă o dată însuşirile tehnice ale soliştilor şi ansamblului, cărora li se adaugă poezia suavă sau exaltarea ce însoţesc cadenţele romantice ale valsurilor lui Chopin.

Evoluţia trupei de balet contemporan şi clasic, stimulată de înţelegerea şi cadrul receptiv oferit de teatrul „Fantasio" din Constanţa, demonstrează în acest caz potenţialul artistic şi creator al mişcării noastre coregrafice ce poate sluji, prin deschiderea unor căi nebătute, la afirmarea spiritualităţii româneşti.

Emilia ENACHE

Orchestra reprezentativă a Regiunii militare Varşovia

Orchestra reprezentativă a regiunii militare Varşovia a efectuat, la invitaţia Ministerului Apărării Naţionale, în luna iulie, un turneu în ţara noastră, concertînd la Oradea, Cluj-Napoca, Sibiu, Mediaş, Bucureşti. În capitală, fanfara poloneză a avut ca gazdă scena Ateneului şi un public numeros şi entuziast.

Înfiinţată în anul 1943, orchestra varşoviană cunoaşte o continuă perfecţionare, în strînsă colaborare cu Şcoala superioară de Muzică şi Teatrul mare din Varşovia, insistînd în îmbogăţirea şi desăvîrşirea unui repertoriu orientat şi spre diverse genuri în afara celor specifice : lucrări patriotice, muzică uşoară, aranjamente. Am ascultat, astfel, un program — deschis semnificativ cu imnurile celor două ţări — cuprinzînd lucrări de Chopin *(Poloneza în La major)*, Moniuszko (fragmente din operele *Halka, Contesa, Conacul cu stafii)*, Lutoslawski *(Mică suită)*, Viorel Doboş (Mică suită românească), cîntece dedicate patriei - a cărei a 35-a aniversare a avut loc la 22 iulie — ca *Alb şi roşu* de Czeslaw Majewski, *Spune-mi, patria mea* de Tadeusz Margot, marşul *Bucuria victoriei* de Pawel Bilert sau muzică uşoară. Un program variat, alcătuit cu echilibru, într-o interpretare ce a cunoscut adevărate momente de virtuozitate (în dansul popular polonez *Oberek*, spre exemplu), o desăvîrşită acurateţe a intonării, precizie ritmică însoţită de siguranţa atacurilor (acestea din urmă remarcabile în *Mica suită* de Lutoslawski sau în piesa românească *Cîmpoiul* de Toma Chişca). Am reţinut de asemenea meşteşugul cu care au fost realizate aranjamentele pentru fanfară — în Chopin, unde cunoscuta temă a *Polonezei* în La s-a distins prin sonorităţi bine dozate timbral, nuanţate cu rafinament, sau Moniuszko a cărui muzică interpretată de instrumentele specifice ale fanfarei nu a pierdut nimic din culoare.

Maniera de interpretare, în general, confirmă o gîndire de ansamblu a unei orchestre bine sudate, unitară în exigenţa faţă de sine şi faţă de partitura abordată. Meritul este desigur, în mare parte, al celor trei dirijori care conduc actualmente orchestra : Lt. col. Ştefan Wojcik, Lt. Jozef Chotinski şi Lt. Jan Demianuk. Calităţile vocale şi muzicale ale soliştilor (Alexandra Lemişka, Malgorzata Martynska şi Krzystof Sitarski) au contribuit la succesul acestei seri oferită de o formaţie ce vine dintr-o ţară cu temeinice tradiţii muzicale.

Michaela ROŞU

Orchestra de cameră din Constanţa

În mai puţin de jumătate de an de la concertul inaugural, Orchestra de cameră a Teatrului Liric constănţean a susţinut un număr de 15 concerte, marcînd astfel un început deosebit de rodnic şi promiţător. Abordînd din repertoriul universal lucrări de larg interes în mare parte capodopere ale genului, orchestra înscrie cu consecvenţă pe afişul manifestărilor sale lucrări româneşti reprezentative semnate de George Enescu, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Doru Popovici etc. Solişti de prestigiu au fost oaspeţi ai primelor concerte, dintre care amintim pe binecunoscuţii maeştri ai arcuşului Ion Voicu, Varujan Cozighian şi Ştefan Ruha.

Sub conducerea dirijorului *Paul Staicu* — autoritate interpretativă strălucit afirmată atît în ţară cît şi peste hotare — tînărul colectiv s-a sudat admirabil, absolvenţii Conservatorului bucureştean recent repartizaţi aici integrîndu-se perfect atmosferei de muncă susţinută şi elan creator închinat frumosului. Cadru didactic universitar la acelaşi Conservator, Paul Staicu îmbină în mod echilibrat seriozitatea efortului pedagogic — strict necesar perfecţionării oricărui colectiv instrumental — cu gestul artistic inspirat care generează şi ghidează fluidul muzical în sala de concert.

Ascultînd Concerto grosso op. 6 nr. 2 de A. Corelli am remarcat interpretarea admirabil încadrată stilistic, vocile sincronizate în perfecte planuri orizontale şi verticale, precum şi intervenţiile precise ale violoniştilor Mitică Feraru şi Alice Petrescu. Simfonia simplă op. 4, de Britten — piatră de încercare pentru orchestrele de coarde, a fost realizată cu momente de frumuseţe meritînd înregistrarea pe disc. Capodopera genului, Mica serenadă K.V. 525 de W. A. Mozart a reprezentat o concludentă demonstraţie a gradului de înalt profesionalism atins de acest ansamblu într-un timp relativ scurt de existenţă.

Solistul programului a fost Iancu Văduva, care pentru activitatea sa concertistică — desfăşurată în paralel cu cea didactică la Conservatorul din Bucureşti — şi-a cucerit definitiv renumele de trompetă de aur a vieţii muzicale din ţară şi străinătate. În Concertul pentru trompetă şi orchestră a preclasicului J. Neruda şi în lucrarea „Intrada" oferită la bis a contemporanului olandez Otto Katting, s-au reafirmat valenţele multiple ale acestui magician al trompetei.

Aplauzele prelungite au reafirmat audienţa şi permeabilitatea publicului către valorile inepuizabile ale muzicii simfonice.

Completînd cu autoritate viaţa cultural-artistică pe meleagurile atît de bogate în tradiţii şi realizări ale Pontului Euxin, Orchestra de cameră se constituie ca nucleu de certă perspectivă pentru edificarea unui mare colectiv simfonic în devenirea firească spre o viitoare Filarmonică — realizare de prestigiu în contextul rolului de educaţie spirituală mereu mai activă şi democratică pe care muzica îl îndeplineşte în patria noastră socialistă.

Vom încheia relevînd grija forurilor competente care sprijină și îndrumă în mod susținut această inițiativă de valoare.

Anca RĂPEANU

O cronică în Sovetskaia Muzîka despre Ilinca Dumitrescu

Mereu, din mari centre muzicale ale lumii, sosesc veşti ce demonstrează vitalitatea artei interpretative româneşti, capacitatea ei de a se confrunta, de a birui în competiţii internaţionale.

Astfel numărul 6 al revistei Sovetskaia Muzîka ne-a adus printr-un amplu articol semnat de Efim Tkaci, ecoul deosebitelor succese ale Ilincăi Dumitrescu, într-un serial de recitaluri susţinute în cîteva centre muzicale sovietice — printre ele Odessa, Lvov — avînd în program sonate de Scarlatti, preludii de Skriabin, *Kreisleriana* lui Schumann, *Mephisto-Vals* de Liszt, *Variaţiunile pe o temă de Schumann* de Mihail Jora...

Prezentînd cititorilor personalitatea artistei, forţa cu care a contribuit mediul familial la formarea ei spirituală, excelenta impresie lăsată în Conservatorul din Moscova ale cărui cursuri (la clasele profesorilor Sviatoslav Neuhaus, Iacov Flier şi V. Gornostaeva le-a terminat în 1978), Efim Tkaci remarcă înainte de toate talentul tinerei pianiste române, capacitatea ei de a se orienta în diverse sfere stilistice.

„În cele 3 sonate de Scarlatti — începe analiza cronicarul revistei Sovietskaia Muzîca — Ilinca Dumitrescu „conversează" animat şi cu dezinvoltură cu auditorii, urmărind eleganta precizie a mişcării ritmice şi redînd cu dibăcie gama gradaţiilor dinamice. Acest lucru i-a permis să scoată în evidenţă, cu expresivitate, caracteristicile de gen ale lucrării, plenitudinea şi vitalitatea muzicii. Ilinca Dumitrescu simte nu numai spiritul epocii în care a fost compusă muzica, dar şi legătura ei cu evoluţia întregului proces de creaţie muzicală. Înăuntrul atmosferei sobre a genului apăreau cu claritate trăsături ale dramatismului, acele principii ale dezvoltării tematice care au devenit mai tîrziu definitorii pentru genul respectiv".

„Ar fi de prisos — continuă Efim Tkaci — să amintim cîte dificultăţi ascunde muzica marilor maeştri pentru un tînăr concertist, muzică ce trăieşte în conştiinţa auditorilor în interpretarea atîtor remarcabili artişti. Spre onoarea ei, Ilinca Dumitrescu a izbutit să păstreze prospeţimea expresiei chiar acolo unde s-ar fi părut că era greu de spus ceva nou. În *Kreisleriana* de Schumann ne-a captivat dintr-odată atmosfera tulburătoare romantică, avîntul imaginaţiei năvalnice, prezente ca un minunat fundal pentru acel atrăgător, incomparabil clar-obscur, joc al stărilor de spirit extrem de subtile, care alcătuiesc canavaua de imagini a piesei.

Forţa intelectualităţii pianistei şi-a spus cuvîntul în puternica organizare a pulsaţiei ritmice, în *reglementarea* şi totodată contrastarea gradaţiei dinamice, în iscusinţa de a încheia fiecare „nuvelă" cu un original „rezumat", printr-o cadenţare expresivă, făcîndu-te să simţi nu numai concluzia, dar şi continuarea firească. Pianista a redat atît subtilul caracter poetic al muzicii cît şi extremul ei dramatism. Mai puţin i-au reuşit episoadele cu caracter contemplativ.

Sonata în si bemol minor de Chopin în interpretarea Ilincăi Dumitrescu este o concentrată expresie a durerii. Această imagine dominantă subordonează şi sfera lirică, pentru care motiv nu apare atît de profund scoasă în evidenţă şi pe cea a caracterului de dans. *Marcia funebre* stăpînit într-o mişcare cadenţată, implacabilă, impresionează prin teribila sa simplitate în acelaşi timp, în *Marş* s-au simţit ecouri ale eroismului, ale unui patetism auster.

Balada în sol minor de Chopin a răsunat în ambianţa rapsodico-elegiacă, îmbinînd eleganţa contururilor cu strălucirea concertistică plină de culoare.

În *Tocata* de Paul Constantinescu, minunat cîntată în bis, pianista şi-a dovedit atît virtuozitatea cît şi admirabilul ei simţ al coloritului naţional", — îşi încheie relatarea Efim Tkaci, semnatarul cronicii.

I. S.

CRONICA DISCULUI

Noi discuri Electrecord

Fără îndoială că în lupta pentru promovarea muzicii româneşti Casa de discuri *Electrecord* se află pe una dintre primele baricade. Opusuri fundamentale ale creaţiei româneşti, mai vechi sau mai noi, au găsit în versiuni discografice de calitate, o nouă viaţă, au devenit elemente principale în bătălia pentru promovarea creaţiei naţionale, în impunerea ei în concertul de valori al universalităţii.

Printre înregistrările româneşti apărute în ultimul timp, am remarca în primul rînd *discul Drăgoi*, discul dedicat marelui bard al Banatului, cuprinzînd *Divertismentul rustic* —, piesă fundamentală pentru istoria muzicii româneşti în prima jumătate a acestui secol — piesă ce demonstra deplin potenţele expresive ale cîntecului popular românesc —, *Două dansuri pentru orchestră pe teme populare mureşene* compuse în 1942, şi suita simfonică pentru orchestră de cameră — *Petrecere populară* — datată 1950, amintind prin ethos, prin economia de mijloace folosite, *Divertismentul*.

Normal, lumea lui Drăgoi, a găsit în Orchestra simfonică a Filarmonicii *Banatul* din Timişoara, în dirijorul Nicolae Boboc, interpreţi de ţinută, capa-

bili să scoată la lumină întreaga lume de idei din partituri.

Tot în interpretarea Orchestrei simfonice a Filarmonicii *Banatul* și a dirijorului ei permanent Remus Georgescu, Electrecordul ne propune alte două opusuri de *Walter Mihai Klepper*, creator adînc legat de pămîntul Banatului, făuritor al unei muzici ce se vrea ecoul vieții bănățene, *prima simfonie* (frumos o definește Mircea Horia Simionescu în studiul ce însoțește discul : „o mitologie plină de simboluri, de o impresionantă unitate a inspirației, tratată în tușe și suprafețe largi") și Tripticul simfonic *Impresii din Reșița*, (și aici în ideea prefațatorului regăsim mitologia, dar o mitologie a țelului constrîns să ofere ochiului fantastice spectacole, o mitologie a omului supunînd faustic materia și noaptea, un eres al pămîntului natal împlinind ritualul sărbătoresc al muncii).

Imprimările dedicate componisticii românești sînt permanent însoțite de serialul discografic dedicat unor interpreți români. Din acest punct de vedere, remarcabil mi se pare printre ultimele înregistrări *Electrecord* discul ce ne oferă sub genericul *„Tineri laureați ai concursurilor internaționale"*, posibilitatea de a asculta patru tineri ce au autentificat marile forțe ale talentului românesc în planul artei vocale, trăinicia școlii interpretative naționale, capacitatea tinerilor noștri cîntăreți de a birui în mari competiții internaționale : *Nelly Miricioiu*, cunoscuta solistă a Teatrului Muzical din Brașov, făcînd în cele trei momente cuprinse pe disc (din Boema, Puritanii și Traviata) o spectaculoasă demonstrație vocală, *Mariana* **Cioromila**, cu o dispoziție excelentă a vocii de o remarcabilă frumusețe (în pagini de Massenet, Bizet și Donizetti), *Alexandru Ioniță*, cuceritor prin frumusețea glasului, muzicalitatea cîntului (interpretează pe disc momente din opere de Adam, Thomas, Donizetti) și *Emil Iurașcu*, o voce de mare putere și farmec, dînd măsura valorii în cîteva momente verdiene (Don Carlos, Rigoletto, Falstaff).

În sfîrșit, o mențiune specială pentru discul *Iosef Gerstenengst* în care reputatul organist bucureștean traversează cu cunoscuta-i tehnică și știință a registrației pagini definitorii din creația a doi coloși ai barocului : *Girolamo Frescobaldi* și *Johann Pachelbel*.

Repet, interesante discurile pe care ni le oferă în ultimul timp Electrecordul cu toate că inexplicabil rămîne faptul că de ani, nu mai găsim printre semnatarii discurilor simfonice românești colectivul simfonic al Filarmonicii bucureștene, — ansamblu care reprezintă *fundamental* arta interpretativă românească în trăsăturile ei distinctive, aflîndu-se de altfel la ora actuală (fapt atestat înainte de toate de concertele Celibidache) în cea mai bună formă din întreaga ei istorie... Dar, despre lipsa Filarmonicii bucureștene din catalogul *Electrecord*, despre alte deficiențe în activitatea educativ-muzicală a Electrecordului, îmi propun să realizez un colocviu cu cîțiva compozitori, critici și consumatori de disc, pe care să-l pun la dispoziția revistei pentru viitoarea rubrică de „Disc".

Iosif SAVA

RECENZII

„Creația muzicală românească", vol. II. de Zeno Vancea

În mod justificat apariția celui de al doilea volum dedicat „Creației muzicale românești" de către Zeno Vancea trezește un interes aparte în ansamblul manifestărilor muzicologice contemporane ce au ca subiect cultura națională. Ecoul deosebit al primului volum, citit și, am spune, studiat de mulți dintre cei dornici a afla dinamica evoluției creației originale într-o primă mare perioadă istorică, era desigur un solid argument pentru a aștepta continuarea. Mai cu seamă dacă ținem cont de semnatarul acestor scrieri, maestrul Zeno Vancea, om de cultură a cărui erudiție este binecunoscută, muzicolog înzestrat cu taina observației critice și sensibilitatea iubirii de frumos, compozitor ce a adus valoroase contribuții la istoria unei școli naționale contemporane de muzică. O carte scrisă de Zeno Vancea este, în asemenea condiții, mai mult decît o apariție muzicologică obișnuită, ea reprezintă, la nivel superior, concluziile unui artist privind drumul parcurs de el și colegii săi de breaslă, în dorința împlinirii idealurilor enunțate de predecesori. Tocmai în acest sens, al doilea volum apare drept un studiu în care observația și judecata de valoare se fac de către un *martor* al istoriei parcurse. Zeno Vancea vorbește aici despre generațiile ivite în primul pătrar al secolului XX, adică despre cei cu care și-a petrecut, în șirul anilor, propria existență de om și artist.

Misiunea este dificilă și este de crezut că autorul cunoștea problemele ce aveau să se ivească, încă de la primele capitole ale primului său volum. Vorbea, în acel prim volum, despre creația unor întemeietori sau a unor compozitori mai vîrstnici, distanțarea de generație ajutîndu-l să-și formuleze mai comod aprecierile. Iată-l acum pe Zeno Vancea confruntat cu cei din jurul său, conștient că fiecare opinie va trezi nemulțumiri și resentimente, alături de satisfacții. Inerentele incomodități ale unui cronicar se amplifică în această ipostază de autor de volum, focalizînd atenția tuturor asupra autorului, nu numai în legătură cu o operă sau alta, ci în raport cu dimensiunile portretelor schițate pentru o întreagă viață artistică. Riscul presupune curaj, nu temeritate, ceea ce Zeno Vancea dovedește din plin, luptînd cu argumentele profesionalismului și apelînd, chiar cînd nu o spune, la judecata de valoare subiectivă. Nu ierarhizare, nici anulare a experiențelor interesante, nu cronică de viață sau povestire agrementată cu anecdote ; Zeno Vancea propune un text analitic de mare luciditate, spune *adevărul său* fără ezitare, cîntărește, emoțiile păstrate de *propriile* amintiri, la audiția muzicii. Desigur, în unele cazuri aceste amintiri sînt ajutate de documentația cercetării muzicologice, de sistematizarea științifică și instrumentarul analizelor de formă. Totuși, citind acest volum, nu asupra la-

turii propriu-zis ştiinţifice am insista, nici asupra acelei imposibile prezentări fără lacune a tuturor creatorilor. Importantă apare poziţia lui Zeno Vancea faţă de muzica poporului său. Căci, din această atitudine decurge apoi şi firească consecinţă a aprecierilor, devoţiunea muncii şi reuşita investigaţiilor. Ca artist creator, ca muzicolog, Zeno Vancea şi-a pus adesea întrebarea esenţială, privind specificul muzicii româneşti. O întrebare la care au căutat să răspundă, prin muzică sau scris muzicologic, numeroşi artişti prezenţi în acest al doilea volum despre care vorbim. Răspunsul propus de Zeno Vancea, într-o formă care îmbină gravitatea problemei cu simplitatea exprimării, poate fi socotit drept un început de drum în muzicologia noastră viitoare : „...una din proprietăţile de conţinut ale creaţiei muzicale româneşti o constituie lirismul, care se manifestă evident şi în ample lucrări simfonice. O altă trăsătură caracteristică ar fi rolul redus al patosului dramatic, al tragismului, al disperării, mai caracteristice muzicii altor popoare". Cheia cercetării, adaugă autorul, este „conţinutul emoţional", de la care pleacă apoi toate întrupările stilistice. A pleda pentru valoarea volumului amintit aici apare inutil, această carte îşi dovedeşte de la sine importanţa prin mărturiile aduse, depăşind posibilele reproşuri pe care le-ar formula „personajele" surprinse de pana scriitorului. Finalul volumului, cu un emoţionant şi competent studiu asupra lui Zeno Vancea, scris de Gheorghe Firca, se constituie tocmai din această perspectivă drept un armonios postludiu la o operă muzicologică ce merită respectul şi preţuirea discipolilor.

Grigore CONSTANTINESCU

Muzica românească nouă de cameră

„Uniunea compozitorilor şi muzicologilor din R. D. Germană a prezentat în luna martie, în cadrul manifestărilor cunoscute sub denumirea de *Podium internaţional*, în sala Bibliotecii Municipale, muzica românească nouă de cameră. România face parte din acele ţări care în cursul secolului trecut şi-au făurit o artă muzicală cu caracter autohton. Stimulaţi de cercetările folcloristice şi de tradiţionala muzică bisericească de origine bizantină, compozitorii au creat un limbaj muzical autohton, folosind însă şi esenţialele tehnici componistice contemporane. În cadrul acestui proces istoric se pot stabili şi unele „trepte" ale dezvoltării. Ele au fost înfăţişate în acest concert prin cîteva lucrări reprezentative, despre care a vorbit compozitorul şi muzicologul George Sbârcea în cursul unui dialog cu Ingebord Allihn. Mihail Jora (1891—1971), Paul Constantinescu (1909—1963) şi Zeno Vancea (1900) fac parte din clasicii muzicii româneşti contemporane. Din lucrările lui Paul Constantinescu a figurat în program *Sonata pentru violoncel solo în stil bizantin*, compusă în 1940. Hans-Joachim Scheitzbach a executat cu multă dăruire această piesă impresionantă şi prin frumuseţea sonorităţii ei, în care autorul a adaptat cu măiestrie unele modele melodice şi structuri ritmice precum şi cele pentru muzica bizantină sacrală atît de caracteristică antifonic.

Mezzosoprana Renate Härtel acompaniată de Peter Meyer a cîntat *4 Cîntece* şi un *Studiu pentru pian cu acompaniament vocal op. 54* de Mihail Jora din anul 1958, compuse pe versuri de Mariana Dumitrescu. Cîntecele reprezintă contemplaţii lirice şi filozofice, care prin stilul lor atestă ataşamentul lui Jora faţă de profesorul său Max Reger. Din punct de vedere melodic dar mai ales armonic aceste lieduri se află în vecinătatea romantismului tîrziu, fiecare cuvînt este subliniat prin nuanţa muzicală potrivită. Cei doi interpreţi au scos în relief caracteristicile stilistice ale cîntecelor.

Zeno Vancea a dedicat cel de al şaselea cvartet al său Academiei de Arte din R. D. Germană al cărui membru corespondent este. Lucrarea, alcătuită din patru părţi, atestă continuitatea ei faţă de marea tradiţie a genului. Vancea compune într-un stil riguros polifon, unele inflexiuni melodice folclorice se pot constata în structura melodică a lucrării în care gesturi dramatice alternează cu părţi cu un caracter jucăuş şi senin. Formaţia de cvartet *Löve* a redat această lucrare într-o interpretare aprofundată şi deosebit de cizelată.

Vorbindu-se despre muzica românească contemporană nu poate fi omis numele lui Pascal Bentoiu (1927) căruia i s-a cîntat *Sonata pentru vioară şi pian* compusă în 1962. Lucrată într-un spirit strict matematic dialogul inspirat între cele două instrumente este bazat pe o riguroasă îmbinare între culoare şi registru, acel *tempo rubato* atît de caracteristic pentru muzica românească, înviorînd discursul muzical. Interpretată cu o deosebită grijă de Wolfgang Löwe şi Ioachim Freyer, lucrarea ne-a oferit o privire asupra procesului de dezvoltare a muzicii româneşti de cameră. În ciuda afirmării caietului de program nu face parte din lucrările româneşti mai noi. Între timp Bentoiu a scris alte lucrări interesante şi firească în România există şi generaţii tinere de compozitori, din care între alţii face parte şi Aurel Stroe (a cărui lucrare anunţată în program nu a fost executată), Ştefan Niculescu şi Cornel Ţăranu care de asemenea au lipsit din program. Cu toate acestea o întîlnire interesantă care ne face curioşi să cunoaştem şi alte lucrări."

din revista Musik und Gesellschaft *nr. 6/1979*

DE PESTE HOTARE

Pagini inedite de istoria muzicii

O artistă de talent: Francesca Caccini

de prof. Nella ANFUSO

Secolul Interludiilor se apropia de sfîrşit păstrînd încă imensa amintire a seratelor Vittoriei Archilei, iar la orizontul artei florentine se năştea noul astru al cîntecului „affettuoso" : Francesca Caccini.

Pe de o parte o artă a cîntecului ce-şi găsise expresia într-o desăvîrşită realizare tehnică a acelor „diminuzioni" şi „passaggi" ; pe de altă parte un cînt ce reuşeşte să dea viaţă melodiei platoniciene prin folosirea marii tehnici rezultate din cercetările lui Giulio Caccini. Se înţelege deci cum cele două mari muziciene, romana Vittoria Archilei („la Romanina") şi /aşanumita/ „la Cecchina", atestă existenţa celor două estetici al căror punct de întîlnire dar şi de ruptură avea să fie Giovanni de'Bardi.

Toţi muzicienii acelei epoci — cîntăreţi şi cîntăreţe — erau foarte pricepuţi în tehnica contrapunctului şi, totodată, erau şi remarcabili instrumentişti; tocmai de aceea, umaniştii îl considerară pe Bardi ca exponentul acelui „stile rappresentativo". Contrapunctul va rămîne la baza gramaticii şi a sintaxei armonice în timp ce poezia îşi va regăsi expresia sonoră şi ritmică în modulaţia recitării.

În această sferă, Francesca Caccini — artistă de talent, remarcabilă cîntăreaţă şi literată — îşi impune marea ei personalitate.

Înzestrată cu resurse vocale cel puţin egale cu cele ale marii Vittoria (admirată de Jacopo Peri, Giulio Caccini, Sigismondo D'India, Emilio del Cavaliere etc.), Francesca conferă artei muzicale florentine din vremea Medicilor o notă deosebit de grăitoare despre posibilităţile ei creatoare.

Nu ar fi de prisos să citäm în acest sens un document din epocă al cărui conţinut ilustrează tocmai marea ei personalitate. Şi anume, Pietro Della Valle, în al său „Discorso della Musica dell'età nostra" adresat lui Lelio Guidiccioni, după ce se ocupă de marile cîntăreţe ale epocii, se exprimă asupra Cecchinei în următorii termeni : „...doamna Francesca Caccini, fiica Romanului nostru (Giulio Caccini), care la Florenţa (unde am auzit-o de multe ori în anii tinereţii mele) a fost admirată timp de mulţi ani ca muziciană, cîntăreaţă şi poetă, atît în latineşte cît şi în limba italiană".

Este de bănuit, că Francesca a fost cu deosebire admirată în vremea ei din moment ce — de pildă — regele Franţei Henric al IV-lea, soţul Mariei de Medici, a ţinut cu tot dinadinsul să o aducă la curtea sa.

Dintr-o însemnare extrasă din acele „carte strozziane" (de la Arhivele Statului din Florenţa), aflăm că la 30 septembrie 1604 „Dl. Giulio Caccini, muzician, se îndreaptă către Paris, chemat fiind de Regină, şi că împreună cu el călătoresc nevastă-sa (a doua, Margherita), cele două fiice cîntăreţe, fiul său pictor şi un *puer cantor*, elevul său... Pentru această călătorie, Marea Ducesă îi fixase un apanaj de 450 ducaţi, plus 500 ducaţi pentru cheltuielile de drum de la Florenţa la Lyon (pe cale rutieră) şi de la Lyon la Paris (pe cale fluvială)". Întregul ansamblu se bucură de un succes imens dar Francesca mai cu seamă a fost cea mai apreciată. Regele o rugă pe Cecchina să rămînă la Paris şi Giulio scrise imediat Marelui Duce ca să-i îngăduie acesteia să primească invitaţia. Sîntem în posesia scrisorii lui Giulio Caccini (Arch. di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, F. 921) care este concepută în termenii următori : „Regele spuse că Cecchina cîntă mai bine ca oricine alt din Franţa şi că nu au acolo nici un ansamblu asemenea cu al nostru". Dar Marele Duce nu înţelese să renunţe la marea sa artistă. Într-o altă epistolă, ce se păstrează la Biblioteca Riccardiana de la Florenţa, adresată din Paris la 25 februarie 1605, lui Piero Strozzi, Giulio Caccini descrie mai pe larg succesul fiicei sale. Este interesant a reţine modul în care regele Franţei răspunse Cecchinei care îi mulţumea pentru marea onoare ce i se făcuse : „Majestatea Sa, sprijinindu-şi mîinile pe umerii săi, îi răspunse că ar fi fost întotdeauna răsfăţată de el şi de regină şi îşi scoase pălăria cu atîta graţie... încît întreaga Curte a fost mişcată".

Această călătorie în Franţa datează de pe la 1604/5 ; Francesca avea pe atunci abia douăzeci de ani. După aceea, activitatea ei devine impunătoare : concerte, compoziţii, reprezentaţii se succed într-un ritm de mare intensitate. Triumfătoare, o regăsim prin toate cele mai importante Curţi ale Italiei : toţi, din familia De Medici, din familia De Gonzaga, se vor duce fără de greş să o asculte sau o vor invita în somptuoasele lor reşedinţe şi astfel, peste tot şi de către toată lumea, Cecchina a fost mereu aplaudată.

Pe vremea aceea, un artist ajungea să se impună prin el însuşi, prin capacitatea sa, prin arta sa ; nu existau pe atunci nici mass-media şi nici vreo propagandă mai mult sau mai puţin interesată ; aşadar,

poporul singur decreta succesul /unui artist/ în funcţie de participările sale la diversele manifestări princiare şi regale şi în funcţie de aprecierile literaţilor şi ale artiştilor în general.

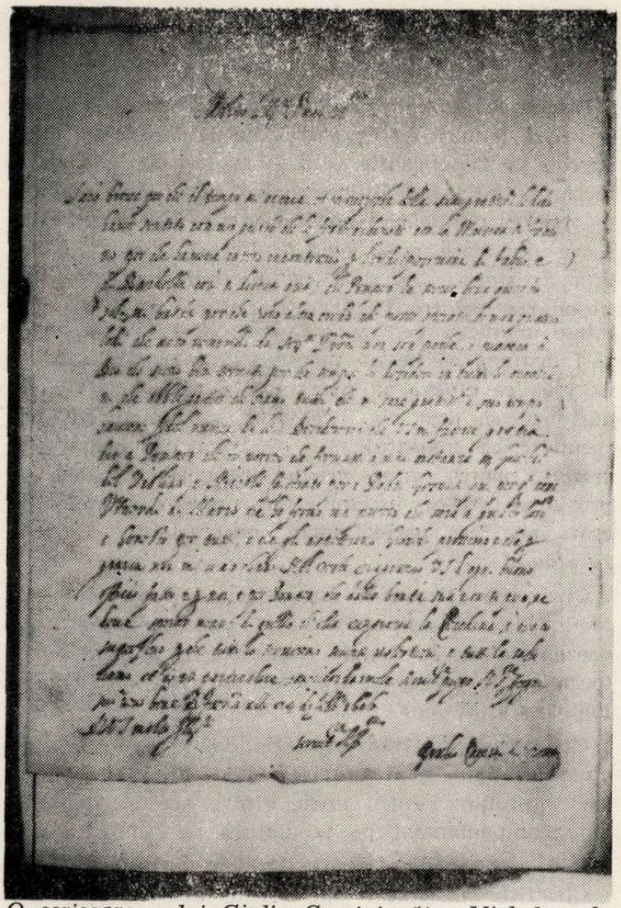
În ceea ce o priveşte pe Francesca, nu este imposibil să întrezărim celebritatea pe care această femeie — artistă de excepţie dar nu un caz unic în epoca ei — reuşea să şi-o asume prin arta ei magnifică. Găsim astfel în opera poetului Chiabrera informaţii foarte precise asupra succesului pe care Francesca îl avea la Genova în 1617 pe cînd avea treizeci de ani (v. scrisoarea lui Chiabrera către Michelangelo Buonarroti cel Tînăr, datată 16 mai 1617 şi păstrată la Biblioteca Laurenziana din Florenţa) : „...sînt martorul virtuţilor excelente ale acestei femei şi a valorii sale ; lumea o ascultă ici, înminunată, şi fără rezerve ; şi de pe acum întregul oraş vorbeşte despre ea, cu toate că este un oraş foarte populat şi activ *(qui ella è udita per meravigliosa e senza contradizione ; et in pochi giorni la fama sua si è sparsa, tutto che la città sia e numerosa e negotiosa)*".

Merse şi la Milano, la Lucca şi la Roma. Un document din Arhivele Statului (Florenţa, Strozziane I) precizează că Francesca, împreună cu soţul ei cîntăreţul Giovan Battista Signorini şi cu Jacopo Peri zis Zazzerino trebuiră să meargă la Roma în februarie 1625 în suita Cardinalului Carlo de Medici căruia Cecchina îi dedicase culegerea ei „Musiche" în anul 1618.

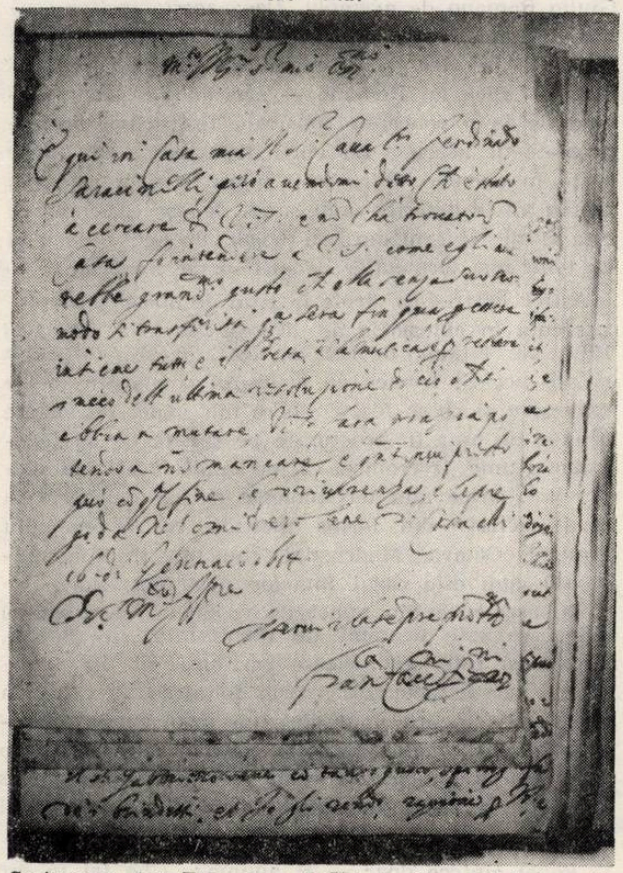
Prin mijlocirea corespondenţei sale cu Michelangelo Buonarroti cel Tînăr, nepotul marelui Michelangelo, putem întrezări ce a fost viaţa acestei mari artiste şi este interesant a publica cîteva pasaje din anumite scrisori ce s-au păstrat la Biblioteca Laurenziana din Florenţa (Arch. Buonarroti, Inserto 44). Desigur, 15 scrisori nu înseamnă mare lucru dar ele ne îngăduie oricum să înţelegem îndeaproape activitatea acestei artiste ce ni se dezvăluie prin muzica sa.

Mai întîi, o mare vocalitate şi o mare vînă expresivă care ţîşneşte din orice accent. Francesca cîntă, dar cîntul ei este recitaţie poetică. Şcoala tatălui său şi a întregii „Camerata" şi-au pus amprenta pe formaţia ei literară şi muzicală. Excelentă instrumentistă, ea se acompaniază singură şi dispune de toate posibilităţile pentru a marca interpretările ei subtile. Înzestrată cu o tehnică superioară, nimic nu-i este dificil şi din toate dificultăţile ea reuşeşte să-şi creeze elemente expresive mereu noi. Tocmai din această cauză muzica sa nu face parte din obişnuitele programe ale recitalurilor din zilele noastre ; şi poate că tocmai aici, în această mare dificultate de învins, trebuie căutat motivul pentru care pînă în prezent alcătuitorii de programe abordabile datorită travaliului de revizuire nu s-au apropiat de o artă vocală ce nu poate fi nicicum supusă unei tehnici care de multă vreme nu mai este tehnica unei Vittoria Archilei, a unei Lucrezia Bendidio, Laura Peperara, Tarquinia Molza etc., într-un cuvînt tehnica *adevăratului* „bel canto".

Opera muzicală a Cecchinei — parvenită pînă în zilele noastre — cuprinde ediţia acelui *Primo Libro*



O scrisoare a lui Giulio Caccini către Michelangelo cel Tînăr



Scrisoarea lui Francesca Caccini către Michelangelo cel Tînăr.

delle Musiche a una e due voci (publicată la Zanobi e Pignoni, Florența 1618) și Baletul *La Liberazione di Ruggieri dall'Isola d'Alcina* din 1625.

Despre *Primo Libro delle Musiche...* știm — dintr-o scrisoare trimisă de Francesca lui Michelangelo Buonarroti la 23 februarie 1618 — că îndreptase această lucrare tatălui său Giulio pentru ca să-și dea avizul în vederea publicării ; iată un pasaj din această scrisoare din care apar evidente sensibilitatea și voința artistei : „...aș dori ca în dedicația operei să desemnez, printre virtuozii florentini, pe tatăl meu, într-o manieră ce, cu adevărat, să-l cinstească și să-l distingă ca pe un maestru al celorlalți, căci nu aș vrea ca cineva să poată crede că, din trufie, nu am vrut să arăt cît îi datorez, ci dimpotrivă să-l recunosc ca maestrul meu fără ca din aceasta să rezulte pentru mine vreun prejudiciu și fără ca prostănacii să-și închipuie că prezentele mele lucrări au fost perfecționate, ornamentate și revăzute de el...".

Culegerea „Musiche" este dedicată Cardinalului de Medici iar în ediția Baletului este menționată reprezentația de la Poggio Imperiale în prezența aristocrației florentine și a viitorului rege al Poloniei, Ladislau al IV-lea.

Culegerea din 1618 cuprinde două părți : una cu cîntece religioase și alta cu cîntece de lume, cu caracter profan. Pentru unele dintre acestea există și un acompaniament pe tabulatură de „chitarra spagnola".

Clasificarea acestor opere este absolut personală și cu totul deosebită de formele tipice — ale unui Giulio Romano de exemplu. Dacă acesta insistă asupra diferențelor de expresie și de structură între termenul de *Aria* și termenul de *Madrigale*, Francesca — fiica lui Romano — acordă în schimb, plecînd de la o concepție muzicală (întrucîtva mai apropiată de aceea a lui Peri) după care tema poate varia în cursul *cîntării* prin folosirea unor *passaggi* mereu altele datorită unui sunet de bas continuu, ce este ritmic și armonic mai bogat, un sens diferit și cu totul nou termenilor de *arie* și de *madrigal*.

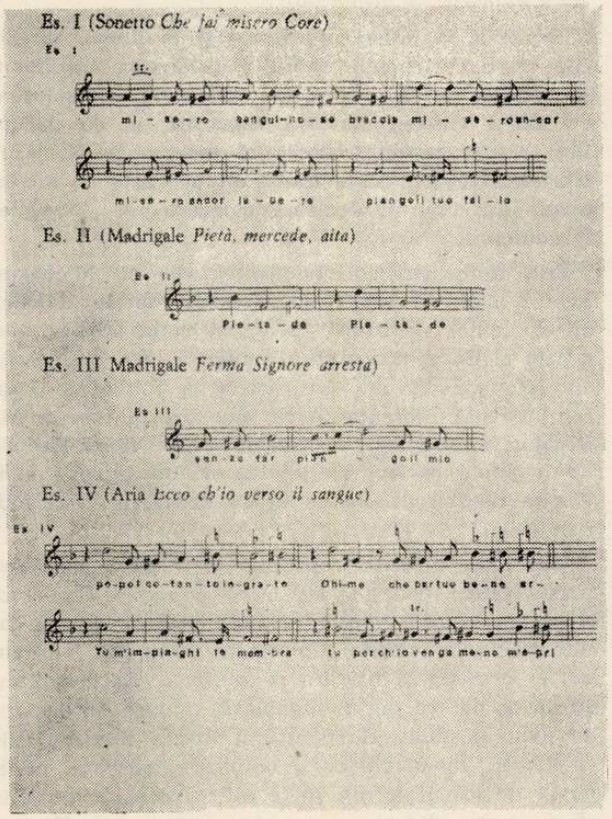
Astfel, *aria* — cu strofe în ritm de obicei ternar — prezentă în culegerile de „Nuove Musiche" (1602 și 1614) ale tatălui, devine la Cecchina o *canzonetta* și sub același termen ea grupează compoziții foarte expresive și chiar foarte libere din punct de vedere estetic, de n-ar fi structurate pe sunete de bas continuu ritmic izocronice ca de pildă acele *„Romanesche"*. Orice altă terminologie derivă îndeobște în mod exclusiv din forma metrică, ca de exemplu Sonetul, Octava, Madrigalul, sau din tradiția religioasă cum este cazul Imnelor și a Motetelor.

De asemenea din punct de vedere al semiografiei culegerea este deosebit de interesantă. În general, Francesca este credincioasă scriiturii de tip zacconian ce se caracterizează prin folosirea alterației în fața unei singure note dintr-un grup plasat pe aceeași coardă ; alterația este repetată atunci cînd o notă diferită întrerupe șirul notelor și bineînțeles dacă nu e vorba de vreo schemă vocală de tipul *gruppo* etc.

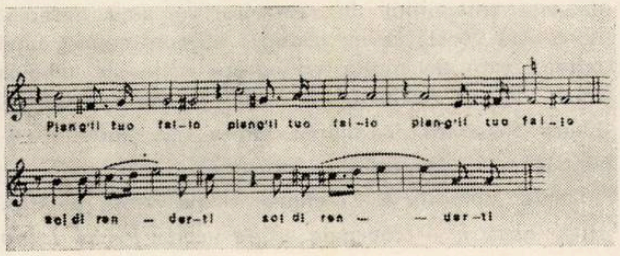
Patru cîntece doar — și anume : „Che fai misero core", „Pietà, mercede, aita", „Ferma, Signore arresta" și „Ecco ch'io verso il sangue" — prezintă o scriitură mai lucrată și mai precisă, în care alterația este marcată înaintea fiecărei note ce trebuie să fie alterată, după sistemul folosit de alți muzicieni ai sfîrșitului de secol XVI și ai primilor ani din secolul XVII, de o oarecare *Seconda Pratica*. Aici, textele poetice de un caracter cu deosebire *affettuoso* — cu alte cuvinte exprimînd pasiunile sufletului omenesc — explică prin ele însele, cu deplină claritate, cauzele lăuntrice ale acestui mod diferit de a marca alterațiile.

În adevăr, patetismul textului poetic (ultima *Aria* în cinci părți, „Ecco ch'io verso il sangue", reprezintă o elaborare în limba italiană a acelor *improperia)* determină necesitatea unei precizări mai amănunțite în scopul de a obține o mai mare capacitate expresivă în cadrul genului cromatic despre care vorbește G. B. Doni cu privire la compoziția *Euridice* a lui Jacopo Peri.

Iată cîteva exemple scoase din volumul de culegeri a Cecchinei :

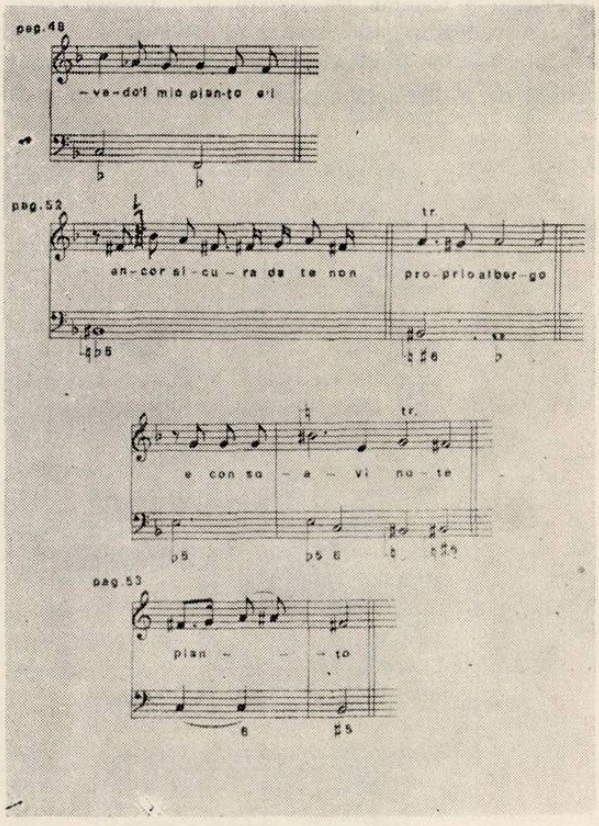


Repetiția aceleiași fraze nu are întotdeauna aceeași intonație muzicală ; Cecchina evită cu mare pricepere formula obișnuită, folosind variante de acest tip :



Ne găsim în fața unor pasaje cu totul noi și care corespund unor alte pasaje ale unor autori de „Seconda Pratica", iar Francesca — ea însăși — ne ajută să înțelegem mai bine o asemenea poziție istorică.

În Baletul „La Liberazione di Ruggieri dall'Isola d'Alcina", alterațiile își trag valoarea, cu rigurozitate, numai din acea unică notă în fața căreia sînt plasate. Și totuși, în partea mediană a Baletului (acest termen indică o compoziție în stil „recitar cantando" regăsit la baletul din partea finală), în scena Alcinei căreia îi este teamă să fie părăsită de Ruggieri și care se tînguie despre aceasta, se întîlnesc situații muzicale asemănătoare acelora semnalate pentru culegerea din 1618 :



Cromatismele și disonanțele numeroase pe care le găsim la Francesca sînt elemente foarte semnificative ale unei estetici ce și-a găsit marii săi protagoniști în artiștii Cameratei lui Giovanni Bardi, în Monteverdi și în Principele Da Venosa. Justificarea lor tehnică se află în acel „Discorso intorno all'uso delle dissonanze" (Despre folosirea disonanțelor) al lui Vincenzo Galilei precum și în marea polemică — de ani de zile — dintre Artusi și Monteverdi.

Dar, totodată, faptul că arta exprimării prin sunet a pasiunilor omenești și-a găsit în Francesca Caccini una din întruchipările sale cele mai marcante într-o epocă ce așteaptă încă să fie desvăluită, reprezintă dovada foarte semnificativă a unei culturi profund umaniste.

(în românește de Colette Ghimpețeanu)

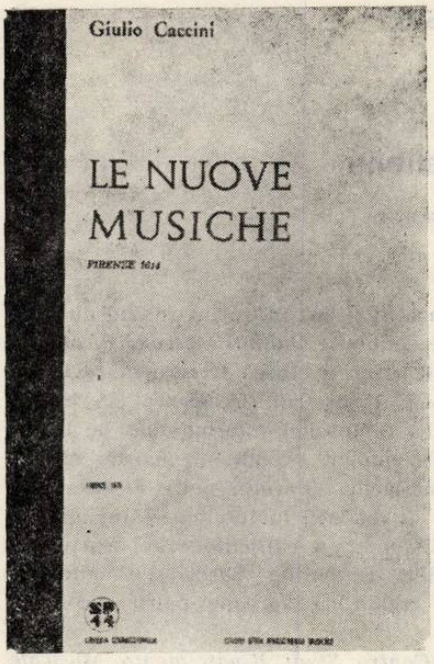
Vasile TOMESCU

Colocvii italiene

1. *Secvențe toscane*

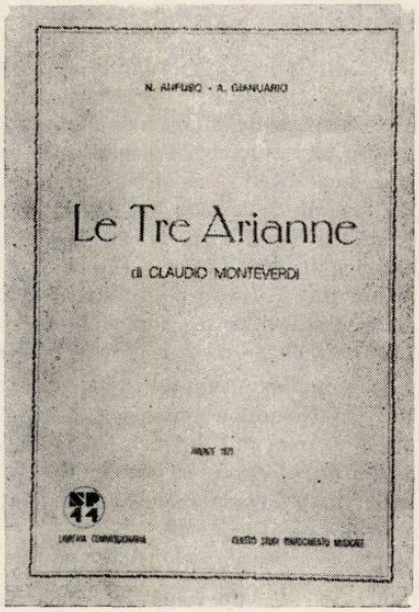
La Prato și în alte cîteva orașe învecinate au avut loc manifestările denumite *Quinta Rassegna di Musica Rinascimentale* (Cea de a cincea trecere în revistă a muzicii din epoca Renașterii). Desfășurat în cadrul celui de al IV-lea Simpozion internațional de muzicologie, acest proeminent eveniment artistic și științific purtînd emblema „Caccini nella Firenze Medicea", a reușit să readucă la lumină — în admirabila ambianță de epocă a edificiilor ce perpetuează memoria familiilor florentine Bardi și Medici — valori muzicale create cu aproape patru secole în urmă.

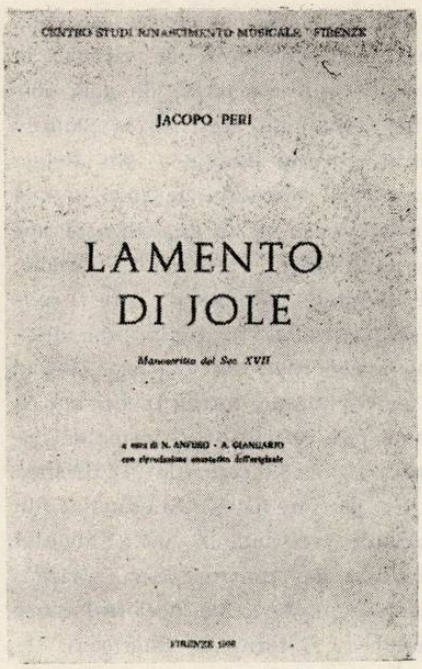
Organizat de *Centro Studi Rinascimento Musicale* sub îndrumarea profesorului Annibale Gianuario secondat de Nella Anfuso, profesoară și interpretă, acest moment al ciclului de sărbători anuale care omagiază arta vechilor maeștri a pus în centrul atenției aspecte istorice, estetice și interpretative ale moștenirii lăsate de Giulio Caccini, promotorul noului stil al monodiei acompaniate, și de fiica acestuia, Francesca Caccini, nu mai puțin celebră cîntăreață, virtuoză a luth-ului și autoarea unor compoziții vocal-instrumentale. Activitatea susținută de *Centro Studi Rinascimento Musicale* și-a cîștigat de asemenea prestigiu prin seria de lucrări publicate, care sintetizează o valoroasă experiență de cercetare și promovare a muzicii din Cinque-seicento. Opera de transcriere și interpretare solicită o specializare înaltă în estetica, tehnica și stilul vocal-instrumental, care definesc arta de a însoți cuvîntul cu sunetul, așa cum a fost preconizată aceasta de către *Camerata Fiorentina. Passaggi* și *gruppi* care cer o executare articulată, tehnica specifică pentru *trillo ribattuto* și pentru *diminuzioni*, conceptul caccinian de *recitar cantando* fundamentat de școala florentină și cel monteverdian de *parlar cantando*, precum și expresia de *cantar di garbo* (maniera de a cînta cu distincție, cu eleganță), consacrată la Ferrara de L. Luzaschi — constituind toate elemente ale așa-zisei *seconda pratica* menită să redea preeminență Melodiei prin care se transfigurează sonor cuvîntul, efuziunile lirice — sînt doar cîteva dintre temele investigate aici teoretic și practic. Pe un plan și mai larg se urmărește elaborarea unor principii privind componentele de ordin armonic, arhitectonic și orchestral ale stilului *rappresentativo*, cu consecințe asupra modului de valorificare a instrumentelor de epocă, de construire a unor instrumente care să întrunească, în spiritul muzicalității contemporane, calitățile organologiei renascentiste etc. Contribuției adusă de specialiștii italieni i se adaugă aceea a unor muzicieni de peste hotare, în măsură să redea dimensiunile în timp și spațiu ale operei de reînnoire întreprinsă de cei doi Cac-



cini, de Jacopo Peri şi de continuatorii lor. Este cert că, de pe acum, ştiinţa şi arta muzicală s-au îmbogăţit cu idei şi cu realizări valoroase, dintre care unele consemnate în ample şi prestigioase dizertaţii, ca de exemplu un adevărat tratat intitulat cu modestie *„Preparazione alla Interpretazione della Ποίησις Monteverdiana"* de N. Anfuso — A. Gianuario (Firenze, 1975, 393 pag.), volumul de studii *Poesia e musica nell' estetica del XVI e XVII secolo* (idem, 1979), reunind cercetări promovate în 1976 etc. De o utilitate unanim recunoscută sînt ediţiile critice ale monumentelor de muzică transcrise în notaţie modernă şi însoţite de facsimile, ca de exemplu *Le Nuove Musiche* de *Giulio Caccini, Lamento di Ariana* de Monteverdi etc. Ediţia 1979 a simpozionului a prilejuit discuţii vii în jurul unor interesante comunicări cum sînt *Euridice de Giulio Caccini* — analiză de interpretare de A. Gianuario (Prato), *Giulio Caccini precursor al stilului Bel Canto* de David Galliver (Australia), *Euridice de Caccini în confruntare cu Euridice de Peri* de Maria Adelaide Bacherini Bartoli (Florenţa), *Virtuozitatea vocală la Giulio şi Francesca Caccini* de N. Anfuso (Prato), *Unele aspecte ale realizării părţii de Basso continuo în compoziţiile lui Giulio Caccini* de Franciszek Wesolwski (Polonia), *Compozitori romani în Camerata Fiorentina* de Ake Sallstrom (Suedia), *Nuove Musiche de Caccini ca sursă pentru Musica Prattica de Herbst*, de Dieter Gutknecht (RFG), aspecte ale operei anilor '600 de Z. M. Szweikowski şi A. Szweikowska (Polonia), probleme ale vocii de contratenor de Eugeniusz Sasiasek (Polonia). (Textul comunicării noastre cu acest prilej a fost publicat în numerele 5—6 ale revistei Muzica). Pe lîngă valoarea intrinsecă a rezultatelor comunicate de cercetătorii muzicii renascentiste, şi ai confluenţelor acestei epoci cu alte momente şi şcoli care au contribuit la evoluţia artei sonore, *Convegno*-ul organizat la Prato are darul de a stimula schimbul de idei, dezvoltînd de preferinţă metoda discuţiei largi spontane, adesea contradictorii, menită să sondeze toate posibilităţile de evaluare a unor realităţi muzicale ale căror aspecte de fond şi de detaliu nu pot fi evocate şi resuscitate decît cu aproximaţie.

Muzică de orgă, clavicembal, madrigale cu acompaniament de teorbă, viori originale şi *viola da gamba*, creaţii inspirate de versurile lui Petrarca, lucrări polifonice ale şcolii italiene şi ale unor compozitori francezi, germani, spanioli, englezi şi polonezi în interpretarea unor artişti ca Leszek Kedrachi-clavicembalist, Complexul vocal şi instrumental de la *Hochschule für Musik* din Frankfurt a.M., *Albicastro Ensemble Suisse, Kölner Violen-Consort* etc. au răsunat în cadrul excepţional de adecvat al unor săli ca aceea de la *Palazzo Novellucci* şi *Teatro Metastasio* din Prato, *Oratorio de'Bardi* din Vernio, *Badia Romanica* din Vaiano, *Villa Medicea* din Poggio a Caiano. De fiecare dată trăirea artistică a fost deplină, ca rezultat al dăruirii exemplare a interpreţilor în serviciul actualizării unui mesaj spiritual de o distinctă noblete a inspiraţiei, de sesi-





zabilă puritate a stilului. În acest din urmă sens, proeminente au fost piesele din *Le Nuove Musiche* de G. Caccini (Florența 1602 și 1614), din *Euridice* (1600), arii, madrigale, canzone de același autor, precum și piese din *La Liberazione di Ruggieri dall' Isola d'Alcina* (Florența 1625) și *Primo Libro delle Musiche* de Francesca Caccini interpretate cu impecabilă autenticitate stilistică și muzicalitate de Nella Anfuso.

O vizită la palatul familiei Bardi de la Florența ne-a stimulat, odată cu fiorul emoției la contact cu locul în care s-au zămislit ideea și realitatea genului lirico-dramatic, dorința de a vedea acest locaș de glorie pentru istoria artei sunetelor restaurat ca monument al spiritualității italiene, scos din actuala sa funcție anonimă și redat notorietății la care are dreptul.

2. *Secvențe romane*

O frumoasă seară în mijloc de vară (5 iunie) a adus la Biblioteca *Academia di Romania* din capitala Italiei pe celebra cîntăreață de origine română și formată în România, soprana Virginia Zeani și pe soțul ei basul Nicola Rossi Lemeni. După prima parte a programului, rezervată lui N. R. Lemeni, care a interpretat arii din opere și piese vocale dîndu-le un puternic relief dramatic și psihologic, Virginia Zeani a cucerit numeroasa asistență prin interpretarea de o extraordinară tensiune interioară a tragediei lirice într-un act *La Voix humaine* de Francis Poulenc, după piesa lui Jean Cocteau. Două zile mai tîrziu am susținut la aceeași instituție de cultură conferința *Contributi romeni originali alla valorizzazione della musica italiana*. Ambele expuneri, cea de la Prato și aceasta din urmă, au beneficiat de înregistrări inedite realizate cu concursul Filarmonicii din Ploiești dirijată de Carol Litvin, și al pianistei Aurora Ienei. În concluzie la comunicarea făcută la Roma a luat cuvîntul etnomuzicologul Diego Carpitella, care a relevat unele aspecte de apropiere între tradițiile muzicale ale românilor și italienilor.

3. *Secvențe triestine*

În cadrul secției de muzică a Institutului de Istoria Artei Medievale și Moderne de pe lîngă Universitatea din Trieste, profesorul Piero Derossi acordă o vie atenție popularizării aspectelor culturii muzicale românești, punînd în valoare bogatul fond de cărți de muzicologie, discuri și partituri pe care l-a creat. Vizita pe care am întreprins-o la această instituție a coincis în mod pe cît de întîmplător pe atît de semnificativ cu o audiție comentată a operei *Oedip* de George Enescu, considerată aici ca o lucrare de referință. În cadrul Cercului Cultural *Il Carso* din Trieste, Traian Sofonea, scriitor de origine română, prezintă cu competență și pasiune, în mod periodic pagini de cultură muzicală românească, însoțite de exemplificări.

Festivalul „Orfeul de aur" din R. P. Bulgaria la a XV-a ediție

În ultimele două-trei decenii, numeroase festivaluri de muzică ușoară au luat ființă pe continent și multe din ele s-au stins din indiferență sau și-au pierdut importanța ce li se atribuise în elanul începuturilor. Festivalul-concurs „Orfeul de aur" de la Slancev Briag din R. P. Bulgaria și-a păstrat țelurile propuse de la debut, sporind chiar în complexitatea și varietatea cu care oferă an de an o imagine reală a bogăției și multiplicității de stiluri ale muzicii ușoare — rock, pop, folk, și song.

În ediția din acest an, desfășurată conform tradiției în decorul estival al „COASTEI ÎNSORITE" de pe litoralul bulgar al Mării Negre — între 15 și 19 iunie 1979 —, au concurat douăzeci și opt de concurenți din douăzeci și șase de țări, pe lîngă masiva participare a artiștilor din țara gazdă, cu recitalurile lor, cărora li s-au adăugat artiștii oaspeți care au susținut, la rîndul lor, remarcabile concerte hors concours.

Festivalul-concurs a dobîndit de-a lungul anilor o deosebită importanță în stimularea unei muzici atît de răspîndite și de îndrăgite de auditori și printr-un concurs de creație destinat compozitorilor din Bulgaria. Au fost prezentate în competiția acestei ediții șaptesprezece cîntece pop. Juriul național a decernat marele premiu „Orfeul de aur" piesei *Să-mi fi din nou luceafărul de seară* de compozitorul Atanas Kossev.

Premiul I i s-a atribuit piesei *Zori de zi* de Lubomir Denev, Premiul II a revenit *ex aequo* cîntecelor *O brazdă pe cer* de Boris Karadimciev

și *Ce bine e* de Vesselin Todorov, iar Premiul III pieselor *Iulie de* Maria Ganeva și *Să nu spui „nu"* de Hristo Lambrev. Cîntecele laureate s-au distins printr-o mare bogăție melodică, prin ritmuri și orchestrații care conferă genului caracterul de contemporaneitate. Dacă au existat între ele deosebiri de intensitate a expresiei, ele au afirmat deopotrivă profesionalitatea remarcabilă a compozitorilor, care știu să exprime liric actualitatea.

Cum, în muzica ușoară, actul interpretării echivalează în bună măsură cu însuși actul creației, interesul major al manifestației l-a iscat în mod firesc concursul interpreților vocali. Se cuvine a menționa deosebita atenție cu care au fost selecționați reprezentanții diferitelor țări, ceea ce a avut drept rezultat o competiție dintre cele mai strînse și la un nivel înalt de artă. În acest fel, victoria laureaților a avut o valoare și mai mare, fiind aleși de către juriul internațional în adevăr cei mai buni dintre mai buni.

Juriul a distribuit premiile după o dezbatere îndelungată, tocmai datorită dificultății de a stabili cu cea mai mare precizie diferențele, de multe ori abia sesizabile, de calitate între concurenți. Marele premiu de interpretare „Orfeul de aur" i-a revenit lui Panaiot Panaiotov (Bulgaria), Premiul I cîntăreților Marina (Grecia) și Zalatnai Sarolta (R. P. Ungară), Premiul II cîntăreților Uwe Jensen (R.D.G.) și Albert Assadulin (U.R.S.S.), iar Premiul III interpreților Gladys Mercado (Peru) și Pat McGregan (Irlanda). În concertul laureaților din ultima seară de gală, cei premiați și-au demonstrat deplin înzestrările, confirmînd decizia juriului.

Organizatorii acordă o importanță îndreptățită creației naționale de cîntece pop, promovînd în fiecare an prin premii cele mai bune interpretări ale pieselor de compozitori bulgari. Concurenții străini laureați în acest an pentru cea mai bună tălmăcire a muzicii pop din Bulgaria au fost Eva Kiss (R. S. România), căreia i s-a decernat Premiul I *ex aequo* cu Ilies Eker (Turcia), Premiul II a fost împărțit între Ann Michael (Belgia) și Poussy Foot (Australia), Premiul III între Louisa Basto (Portugalia), și Mikka Sankvist (Finlanda). Presa bulgară a făcut considerații oportune în legătură cu valoarea acestui aspect al concursului, care contribuie la răspîndirea peste hotare a creației de gen naționale prin artiști de valoare. Înapoiați în țările lor, ei vor continua să includă în repertoriul propriu creația de gen a compozitorilor bulgari, înlesnindu-i în felul acesta circulația internațională.

Uniunea muzicienilor din Bulgaria a decernat și ea un premiu de interpretare cîntăreței Gladys Mercado (Peru), premiul Televiziunii i s-a atribuit lui Dany (Luxemburg), iar premiul pentru cel mai bun aranjament i-a revenit lui Harry de Groot (Olanda)

Un palmares bogat, în care și-au aflat locul cuvenit compozitori, interpreți și aranjori din trei continente. Toți au demonstrat, pe lîngă frumoase și valoroase înzestrări, personalități bine conturate și o ținută artistică îndelung aplaudată de numeroasa asistență.

Festivalul-concurs n-a avut decît de cîștigat în prestigiu și diversitate prin concertele de gală susținute de formațiile invitate în acest an la Slancev Briag. Grupul vocal „Dream Express" din Belgia a dovedit stăpînirea unui repertoriu bogat și a unei depline profesionalități. Ceea ce se datorează și numeroaselor turnee întreprinse în S.U.A., Anglia, Franța, Spania etc. Cvintetul „Eruption", care a concertat între timp și în țara noastră, reprezintă uimitoarea muzicalitate a poporului din Jamaica, cîntînd cu o naturalețe și cu o vitalitate mereu învecinată cu exploziile temperamentale ce-i justifică formației denumirea. Excelentă s-a dovedit formația „Dixieland" din Leningrad, care a pătruns în tainele ritmului plin de antren al muzicii de jazz ivită la gurile fluviului Mississippi. Cîntăreața de culoare Joan Orleans reprezentînd Luxemburgul, aparține acelorași surse folclorice ale jazzului ca și formația anterioară. De un farmec firesc, ea posedă un organ vocal și o tehnică a cîntului de-a dreptul uimitoare. Foarte bun și de o captivantă modernitate, grupul vocal-instrumental „Lokomotiv" din R. P. Ungară, cunoscut și de publicul nostru. El cultivă stilul rock și se bucură, cu deplină întemeiere, de o largă popularitate în rîndul amatorilor de muzică tînără de pe întregul continent, unde a făcut turnee frecvente. Grupul vocal-instrumental cu denumirea sofisticată de „Showaddywaddy" din Marea Britanie este un octet de o fină și cultivată muzicalitate, care îmbină armonios vocea cu instrumentele, obținînd efecte surprinzătoare.

Recitalurile soliștilor vocali bulgari — Sefka Berova și Iordan Marșinkov, Donika Vankova, Katia Filipova și Hristo Kidikov — au fost demonstrații convingătoare despre buna pregătire artistică a interpreților de muzică pop din țara gazdă. Aceleași bune aprecieri le merită Bisser Kirov, duetul Orlin Goranov-Iovka Hadzeva, Margarita Koranova cu grupul „Factor", Katia Filipova, Mimi Ivanova cu grupul „Start", Tsvetan Pankov, Peter Sernev, Vassil Naydenov, Maria Neykova, grupurile „Tonika", „Signal" și „Kukeri".

Orchestra Radiodifuziunii Bulgare, dirijată de Villy Kazassian, artist emerit, a acompaniat serile de concurs și o mare parte din recitaluri, fiind socotită de critici și cunoscători una dintre cele mai bune formații instrumentale de gen din sud-estul continentului. Ea a oferit festivalului o strălucire particulară prin remarcabilele-i calități artistice, prin capacitatea de a se adapta spontan la particularitățile concurenților de pe scenă.

Mișu IANCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

dr. **Vasile TOMESCU**

Aspects des relations musicales roumano-françaises

La *Carmagnole* et la *Marseillaise*, véritables „oiseaux de tempête" annonçant des événements dont les suites allaient modifier le cours de l'histoire de la France et du monde après 1789, se sont inscrites dès les années chaudes de la Révolution Française dans la chronique des luttes menées par les Roumains et autres peuples du Sud-Est de l'Europe pour la libération nationale et le progrès social. On trouve dans les archives le texte de la lettre que Hortolan — marchand français et „sans-culotte" authentique s'étant établi à Bucarest afin d'échapper à la poursuite des autorités de son pays que lui avaient value ses idées radicales — adressait en 1793 à Marie Desroche, ambassadeur de la toute jeune République Française à Constantinople :

Bucharest, le 23 Vendémiaire
l'an 2e de la Rép. Française,
une et indivisible
Citoyen,

„... il n'y a qu'une voix qui est pour la République française ; des gens du premier rang s'en occupent sérieusement, et notre cause acquiert chaque jour des prosélytes. Presque tous les négociants de Janina et d'Albanie établis ici sont des sans-culottes. Ils ont traduit les Droits de l'Homme ; tous les savent par coeur. Quelques-uns m'ont demandé les chansons que j'ai pour être traduites en grec. Je n'ai osé les leur remettre pour ne pas faire parler de moi. Ils se désespèrent de ne pouvoir les avoir. Les leur donnerai-je ?

... Salut et fraternité,

Ton citoyen,
Signé : Hortolan"[1]

Cependant, si Hortolan gardait quelque réserve sous ce rapport, il n'en allait pas de même de Ruffray, secrétaire du prince roumain, qui, „en sa qualité de citoyen resté fidèle à la République, ne se faisait pas scrupule de vociférer la „Carmagnole", le „Ça ira" et les autres productions poétiques de la sauvagerie jacobine" [2]. Ou bien, cette autre information encore : „Un certain Nicolas Maroutzi que l'on traitait de „républicain", fredonnait discrètement les chansons qui se chantaient dans les rues de Paris et dans les camps et, si on ne parlait pas de la „Marseillaise", on esquissait la „Carmagnole" ; le refrain „Vive

le son du canon" devenait en roumain le sobriquet d'un jeune homme aux allures évaporées, un *filfison*, un freluquet. Ces amateurs de journaux français, de chansons françaises, ces partisans des idées françaises appartenaient parfois aux grandes familles" [3].

La présence de la „Carmagnole" dans le recueil de chansons *Spitalul amorului* (L'Hospice de l'amour) publié par Anton Pann [4] entre 1850 et 1852 est une preuve de la grande popularité dont jouissait l'air français ; si bien, que la différence marquante entre l'expression de lyrisme nostalgique dont témoigne *Cîntecul depărtării* (La chanson de l'éloignement) du recueil de Pann et le „message" „d'une série d'oeuvres populacières parmi lesquelles la plus violente est la Carmagnole des Royalistes" [5], ne rend que plus évidente l'origine française de la chanson roumaine.

Quant à la „Marseillaise", elle pénètre à Bucarest en cette même année, 1793 [6], et y devient si familière de toute vie sociale roumaine qu'il n'est pas surprenant de la voir mentionnée par le manuscrit français *Description pittoresque de la Roumanie et de ses habitants* (1853) à propos des *laoutars* du boyard Constantin Soutzo : „les musiciens de Soutzo propagent dans la Roumanie les plus beaux airs de Rossini et de Meyerbeer en la Tour de Coltzea près de laquelle ils sont installés, à répéter plus d'une fois notre chant de la Marseillaise". Celui-ci devint en 1848 un symbole de la spiritualité française pour les patriotes roumains qui préparaient et vont diriger la révolution et l'exhortation d'Alexandru Odobescu adressée le 17 mars 1851, à Paris, devant les membres de la société „Junimea Română" [7] (Jeunesse Roumaine) en est une preuve : „Que le peuple puisse se reconnaître dans sa musique, qu'il la goûte et sorte d'elle de grands et nobles sentiments car telle est la véritable mission de la musique et des arts en général. Des exemples pour le prouver, nous en avons de suffisants, la Marseillaise en tête". En effet des exemples existent en nombre ainsi qu'entre autres la relation de voyage faite par un pélerin français en route pour la Terre Sainte et qui, arrivé — en 1848 précisément [8] — dans le port danubien d'Orşova — sur la rive roumaine, sur les lieux d'une ancienne cité romaine, Dierna, fondée par Trajan — notait : „A peine avons-nous touché à terre qu'on nous annonce que la Valachie est en pleine révolution /.../. Une chose me frappa singulièrement : c'est l'impression que cette nouvelle produisit sur les jeunes boyards que nous avions avec nous. Jusque-là, tous les soirs, ils chantaient la Marseillaise, ils parlaient d'affranchissement universel, de progrès et de socialisme, comme les derniers numéros du National qu'ils avaient emporté avec eux". Rien de plus normal par conséquent que l'air devenu si populaire parmi les Roumains reparaisse sous la forme de chansons d'une grande diversité de thèmes : c'est tantôt un chant d'excursions, comme ce *Iată, iat-a sosit iară* (Le voici, le voici qui est revenu, le temps des randonnées, la belle saison) transcrit en notation psaltique par Gh. Ucenescu [9], tantôt cette *Marche de Napoléon* qui faisait partie du répertoire musical du théâtre de marionnettes. Une variante de ce dernier genre d'airs a été notée et publiée par l'ethnomusicologue Th. T. Burada, avec le commentaire suivant[10] : „Les manieurs de marionnettes se font accompagner aussi par un violoneux, son violon à la main et qui, de temps à autre, joue un air connu, appelé „chanson des poupées". En déambulant à travers les rues, les manieurs s'annoncent par cette rengaine :

Păpuşele franţuzeşti
Tot să stai să le priveşti !
(Petites poupées françaises
On passe son temps à les
regarder !)

Une pièce du répertoire habituel du théâtre de marionnettes, représentée ordinairement en fin de programme, amenait sur la scène la figure de l'empereur Napoléon Bonaparte /.../. Les représentations données à Bucarest et à Jassy au début du siècle passé, accordaient une part importante aux faits et gestes de cette personnalité aussi populaire que fascinante :

Napoleon Bonaparte
Stînd în pămînt departe
Ochii sus a ridicat,
Spre Franţa a cătat,
Spre Marea Apusului,
O, Franţie, ţară bună,
Ţară bună şi blajină...
(Napoléon Bonaparte
Etant au loin, dans les terres
A levé ses yeux,
Vers la France a regardé,
Vers la Mer d'Occident,
Oh, France, mon bon pays,
Bon et doux pays...)

Et Napoléon de dire :

Nu mă duceţi aşa departe
Căci eu vă sînt Bună-parte !
(Ne me conduisez pas aussi loin
Car je suis votre Bonne-part !)

Les recueils conservent sous le titre général de *Verşul lui Bunăparte* (Chant de Bonaparte) une autre série encore de chansons roumains évoquant la figure de l'empereur. L'une d'elles a été enregistrée sur disque Pathé dans l'interprétation du laoutar Gheorghe Taban (no. 945 à la Phonothèque Nationale et Musée de la Parole [11]).

Symbole de la liberté à laquelle aspiraient les trois provinces roumaines (la Valachie, la Moldavie et la Transylvanie), ces chansons — productions anonymes débordant de l'esprit comme de l'idéal des bardes populaires qui les ont créées — étaient connues jusque dans

les milieux français les plus élevés. Un écrit de l'illustre poète roumain Vasile Alecsandri qui fut aussi ambassadeur de son pays à Paris, intitulé *Napoleon III. Trei audienţe la palatul Tuileriilor* (Napoléon III. Trois audiences au palais des Tuileries), en témoigne dans la même mesure qu'il constitue une preuve de l'attitude favorable de la France à l'égard des Principautés Roumaines dans le problème de leur union nationale. L'écrit date de 1859 (l'année même de l'union). On y lit[12] : „Enfin, l'empereur s'informa sur les vestiges archéologiques des Romains dans nos pays, tels que médailles, inscriptions, traces de camps fortifiés, etc. et, arrivant à parler linguistique, il me pria d'écrire une phrase en roumain sur un morceau de papier afin qu'il puisse en juger de sa latinité.

'Sire — lui dis-je —, voici deux vers d'une chanson que l'on conserve en Roumanie du temps de Napoléon Ier, l'oncle de Votre Majesté' et j'écrivis :

Bunăparte nu-i departe
Vine să ne dea dreptate !
(Bonaparte n'est pas loin
Il arrive nous faire justice !)

Néanmoins, l'empereur *connaissait la chanson* car en 1855 feu Ioan Voinescu un des exilés de '48, la prenant dans mes papiers, l'avait transmise, accompagnée de sa traduction, au bibliothécaire de l'impératrice Eugénie. De toute manière, l'empereur sembla prendre beaucoup d'intérêt à cette lointaine voix du fond des Carpates célébrant la légende napoléonienne".

D'ailleurs la figure de Napoléon I^e^ fut une source d'inspiration pour la musique française, d'opéra également. On connaît en effet la tragédie lyrique en trois actes *Le triomphe de Trajan* de J. Fr. Lesueur et L. Pertuis (paroles de J. A. Esménard, ballets montés par Pierre-Gabriel Gardel). Présenté en première le 23 octobre 1807 à l'Académie de Musique de Paris, l'opéra est en fait un hommage apporté à l'empereur des Français sous le couvert du titre et c'est l'apothéose de celui-ci qu'il exprime. Vincent d'Indy s'y réfère en son *Cours de composition musicale*[13] et relève précisément que l'opéra *Le Triomphe de Trajan* „contenait quelques allusions flatteuses à l'égard de l'empereur et fut fort goûté", ce qui s'explique, conformément à d'Indy encore, par la circonstance que „Le Sueur était un bon orchestrateur et chercha toujours des combinaisons dans les sens de l'instrumentation. Il avait un orchestre „à système", un procédé spécial pour chaque sujet ou chaque situation qu'il traduit".

Choisir pour sujet d'une oeuvre lyrique des pages de gloire de la Rome et de la Dacie antiques, en guerre — l'une pour conquérir, l'autre pour défendre sa liberté —, ne constituait cependant pas une nouveauté du XIXe siècle. Au XVIIe déjà, plus exactement en 1684, l'opéra *Traiano Imperatore Romano* de G. F. Tosi avait été mis en scène à Venise et en 1699, à Bonn cette fois, on avait monté l'opéra *Traiano* de J. C. Petz qui, aussi, évoque les ancêtres du peuple roumain, les Romains et les Daces. Plus tard, aux XVIIIe et XIXe siècles, des compositeurs italiens, allemands et français créèrent des opéras ou bien des ballets sur le même thème, en dissimulant sous l'évocation de Trajan la figure légendaire de Napoléon Ier. La première contribution de ce genre, en France, fut celle de R. N. Ch. Bochsa, l'élève de E. N. Méhul au Conservatoire de musique de Paris et harpiste de l'empereur Napoléon. Il se fera connaître à Jassy lors d'une tournée au cours de laquelle il interprétera entre autres des Variations sur le thème de la ballade roumaine *Ştefan înaintea cetăţii Neamţu* (Etienne voïvode aux portes de la forteresse de Neamtz), publiée et commentée favorablement par la presse jassiote de l'époque[14]. En 1805, sur la scène du théâtre de Lyon, Bochsa avait présenté son opéra *Le retour de Trajan, ou Rome triomphante* sur un livret de St.-A. Despréaux, à l'occasion d'un séjour de l'empereur en cette ville.

Sans doute, ni Bochsa, ni Persuis-Lesueur n'ont interprété en toute rigueur la vérité historique et la réelle signification des événements et des personnages évoqués, en se laissant attirés plutôt par la tentation de faire valoir le faste, au prix d'une figuration luxuriante destinée à conférer à Napoléon, par allusion, l'aura que la Rome antique avait attribuée à Trajan. Cette aura évoquée dans l'allégorie *La justice de Trajan* constitue d'ailleurs le sujet de nombreuses créations musicales de l'époque médiévale et classique, parmi lesquelles, dans le domaine de la culture française nous envisageons un poème de Girart de Rousillon, un dialogue dramatique populaire et une peinture de Delacroix ainsi qu'un hymne composé vers l'an mil dans la notation caractéristique des neumes pratiqués dans le Nord de la France.

Revenons à présent à l'opéra de Persuis-Lesueur et remarquons qu'en dépit du caractère, disons, ésotérique de l'action, dans le sens d'une faible correspondance entre celle-ci et la vérité historique, de même qu'en dépit d'un certain éclectisme du style musical et dramatique, on y trouve des qualités remarquables, entre autres une inspiration généreuse et un discours vocal-orchestral plein de musicalité. Cela explique le maintien de l'oeuvre dans les répertoires où sa présence est confirmée par l'impression du livret par Ballard en 1814 à l'occasion de la centième représentation, sans oublier qu'en 1827 elle continuait de figurer à l'affiche d'une scène lyrique parisienne. La Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra de Paris possède la partition d'orchestre (trois volumes in —4°) et l'Österreichische National-

bibliothek de Vienne (Musik-Sammlung) conserve sous la cote Suppl. mus. no. 4222 le manuscrit *Ouverture Le Triomphe de Trajan* de Persuis, donnée en concerts symphoniques.

Tout en se maintenant dans la ligne déjà exposée, le XIXe siècle enregistre pourtant un surcroît d'intensité, nous dirions même une intensité jamais atteinte auparavant, sur le plan des relations musicales roumano-françaises convergeant sur les aspects historique politique et culturel de la lutte des Roumains pour la création d'un Etat national unitaire et indépendant ainsi que pour l'affirmation des valeurs traditionnelles et modernes de leur culture. Dès lors, historiens, écrivains, peintres et musiciens apportent leur notable contribution à la découverte, en tout leur éclat, des racines latines de la civilisation roumaine et relèvent les origines antiques de la musique et de la danse chez les Roumains. Anticipées au cours de l'antiquité par les contacts qui s'établissaient entre les Daces autochtones et les Celtes de la vallée du Danube en facilitant l'échange de valeurs spirituelles — comme le prouve la présence de la trompette celtique *(carnyx gallicus)* sur la Colonne Trajane de Rome —, les relations musicales franco-roumaines ne vont pas cesser de se développer pour arriver au XIXe siècle et dans les deux premières décennies du XXe à des formes particulièrement profondes, complexes et multiples. Il serait intéressant et édifiant de parcourir le domaine des relations historiques sur le rôle et l'importance de la musique dans la vie du peuple roumain, depuis les observations consignées par-ci, par-là dans les chroniques de Villehardouin et de Wavrin (XIIIe—XVe siècles), jusqu'aux écrits de Jules Michelet, Edgar Quinet, Prosper Mérimée, Mistral, Ph. Chasles, Sully Prudhomme, Théophile Gauthier, E. Reclus, De Martonne et, en fin de compte, aux recherches de l'ethnomusicoloque Jules Tiersot dont les intéressants témoignages et l'enthousiasme ont fait de lui l'un des plus actifs propagateurs des valeurs roumaines. Il convient d'y ajouter quelques noms d'artistes peintres ou dessinateurs — Raffet, Doussault, Th. Valériau — qui ont laissé des oeuvres du plus grand intérêt sur les moeurs des Roumains à leur époque, illustrant à travers de suggestives images des aspects de vie musicale. Dans ce contexte et par suite des conditions d'ensemble qui rapprochaient toujours plus les deux nations latines éloignées l'une de l'autre géographiquement, la connaissance réciproque sur le plan de la musique, entre autres, est devenue petit à petit une réalité de la première importance culminant par la formation à l'école française de générations entières de musiciens roumains dont la lignée inscrit en tête Georges Enesco. Ils ont su rendre hommage à l'art musical français par l'apport de chefs-d'oeuvre qui, non seulement ont enrichi le patrimoine de l'art musical roumain, mais encore constituent la preuve d'une permanence dans les relations franco-roumaines du domaine de la musique.

Ci-après, nous nous arrêterons seulement aux aspects de confluence qui découlent de ce thème. Pour commencer, rappelons Henri Reber, le professeur, le guide de quelques musiciens roumains qui, une fois rentrés en leur pays natal, ont contribué de manière décisive à la modernisation de la vie musicale en partant précisément des principes acquis de Reber — leur ancien maître d'harmonie et composition, lui-même disciple de Lesueur.

Un de ces élèves fut Carol Miculi. Celui-ci étudiait le piano avec Chopin, composait et publiait quelques ouvrages pour l'instrument et donnait même, à Paris, certains concerts. Dans les quatre cahiers de son recueil *Quarante-huit airs nationaux roumains,* parus de 1848 à 1854, Miculi s'y affirme comme un pionnier de l'harmonisation des mélodies populaires roumaines fondée sur la technique d'accompagnement propre aux violoneux de son pays en même temps que sur l'expérience accumulée aux cours de composition de Reber. Comme éditeur de l'oeuvre de Chopin, Miculi nous a laissé de précieuses relations quant à l'activité pédagogique du grand romantique, ami de Henri Reber [15] : „Loin de considérer comme une lourde charge son activité didactique, à laquelle il ne pouvait facilement se soustraire tant par sa position artistique que par ses relations sociales de Paris, Chopin lui consacrait journellement, de toutes ses forces et avec un réel plaisir, quelques heures. Sans doute il exigeait beaucoup du talent et des efforts de l'élève. Souvent, des „leçons orageuses" — comme on les appelle dans l'idiome d'école — étaient interrompues et de beaux yeux quittaient en larmes le suprême sanctuaire de la Cité d'Orléans, rue St. Lazare, mais sans, pour autant, garder le moindre ressentiment au maître adoré. Sa sévérité, qu'il n'était pas facile de supporter, la véhémence fébrile que le maître mettait à élever ses émules vers sa manière de voir, la persévérante répétition d'un passage, d'un fragment jusqu'à sa parfaite intelligence, constituaient autant de témoignages que le progrès de l'élève lui tenait à coeur"... „Il conseillait ses élèves, avec une égale insistance, de se diriger aussitôt qu'ils le pourraient vers des études théoriques solides et c'est grâce à sa bienveillante intervention, dont la plupart devraient lui en être reconnaissants, que son ami Henri Reber (de ce temps-là professeur au Conservatoire de Paris) prenait leur direction".

A Paris également, comme élève de Reber, mais aussi de E. Auber et A. Thomas à la classe de composition, de Delle Sedie à celle de chant et de Marmontel pour le piano, on trouve, quelques années après Miculi, Georges Stephanescu. Celui-ci devait s'affirmer en son pays comme fondateur du théâtre lyrique,

chef d'orchestre, maître vénéré d'une pléïade de chanteurs, compositeur de musique de scène, lieder, coeurs, musique de chambre et instrumentale et, notamment, de la première symphonie roumaine composée d'ailleurs alors qu'il se trouvait encore à Paris, vers 1869, au Conservatoire. Une photographie nous le montre ici, au milieu d'un groupe d'élèves, ayant à leur tête Auber, au deuxième rang au milieu lui-même, à gauche Courbet qui félicite les communards. On sait en effet que Stephănescu avait été un sympathisant de la Commune alors qu'il faisait ses études au Conservatoire Impérial de Musique où, comme le prouve la photo, d'autres élèves l'étaient pareillement. Autre détail à relever : Stephănescu a été collègue de Massenet.

Des chanteurs roumains formés à l'école de chant qu'il initia en son pays devaient arriver à une renommée mondiale ; ils se sont affirmés à l'étranger et plus particulièrement en France. Parmi eux, Eufrosine Popesco, comtesse Marcolini, belle voix de soprano faisant la conquête du Tout-Paris et de Nice ; Hélène Teodorini éveillant l'admiration de Jules Massenet dans *La Navarraise* et *l'Hérodiade* et déclenchant des tonnerres d'applaudissements à Paris dans *La Juive, Les Huguenots, Faust* et *Carmen ;* enfin, Hariclée Hartulari-Darclée, laquelle s'était formée à l'art du chant au Conservatoire de Paris avec H. Duvernois, débuta sur la scène du Grand Opéra de cette ville le 14 janvier 1889 dans le rôle de Marguerite de *Faust ;* elle va succéder à la Patti en s'auréolant d'une célébrité équivalente.

Un autre élève de Reber est Teodor Burada ; pour l'harmonie, il eut comme maître aussi L. Clapisson et pour le violon, D. Alard. Burada donna des concerts — comme violoniste — à Paris même, à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1889 ; il fut membre honoraire de la Société Chorale de l'Ecole „Armand Chevé" ; en son pays, il s'affirma comme un très sérieux historiographe de la musique roumaine et universelle et un passionné collectionneur de folklore musical. La musique française ne cessa de l'intéresser et il lui consacra de nombreuses études.

Enfin, Edouard Wachmann, lequel entame ses études de musique à Bucarest, les poursuit à Vienne et, finalement, se perfectionne au Conservatoire de Paris sous la direction du même Henri Reber. Ed. Wachmann sera chef d'orchestre, compositeur, fondateur de la société Philarmonique Roumaine de Bucarest.

Le système — si répandu qu'il est devenu scholastique — professé par Reber dans son *Traité d'harmonie* (1862), réside à la base du *Précis de définitions et règles de l'harmonie* publié à Jassy par Titus Cerne, compositeur et ancien disciple, au Conservatoire National de Musique de Paris, de Bourgault-Ducoudray et de Duprato.

Entre la première génération de musiciens roumains formés à Paris — ceux que l'on considère comme les précurseurs de l'école nationale — et les représentants modernes de celle-ci, la vie musicale française faisait connaissance avec l'originalité du folklore roumain par le biais de quelques renommées virtuoses qui vinrent à Paris à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1889. Des bardes populaires — comme Pădureanu et Dinicu — jouèrent la célèbre „Ciocîrlia" (l'air de l'„Alouette") au violon et à la flûte de Pan. Le „taraf" de laoutars remporta le diplôme d'honneur et la médaille d'or et l'ethnomusicologue Julien Tiersot — dont il a été déjà fait mention — publia dans la *Revue des traditions populaires* (no. 2/1890) un article dans lequel il analysait le répertoire et l'art si original des *laoutars* roumains. Le folkloriste D. Vulpian obtenait la médaille du concours de Montpellier ainsi que celle de l'Exposition Universelle de Paris en 1900 pour sa grande et intéressante collection de ballades, noëls, *doïnas, horas* et danses.

Ainsi, à une époque où la musique et la musicologie françaises exploraient courageusement les zones ethnographiques inédites du sud-est et de l'extra-européens, les messagers de la musique populaire roumaine attiraient l'attention d'innombrables esprits éclairés. L'écho de la nouvelle tendance musicologique aura été la source du volume *Les musiques bizarres à l'Exposition* (Paris, 1890) contenant de la musique javanaise, algérienne, persane et roumaine. Toujours en 1890, les *Trois Gnossiennes* pour piano d'Erik Satie vinrent témoigner des particularités du folklore musical roumain — d'ordre modal (sixte phrygienne, quarte lydienne), de caractère ornemental et de structure *(parlando rubato).* Ces particularités, révélées alors, représentent une anticipation brillante des innovations qu'Enesco et Bartók vont apporter quelques dizaines d'années plus tard. „Les musiques exotiques de l'Exposition — en particulier la musique roumaine — l'impressionnent vivement" ; c'est de la sorte que s'exprimait au sujet de Satie son biographe Pierre-Daniel Templier. Et le célèbre pianiste Cortot caractérise comme suit les pièces de Satie inspirées du mélos roumain : „... Suppression du chiffre de mesure, absence des accidents indiquant la tonalité du morceau, l'élimination des barres de division des portées... indications insolites, telles que 'très luisant', ‚du bout de la pensée', 'postulez en vous-même', ‚sur la langue' et la célèbre 'ouvrez la tête' qui fit plus pour la renommée instantanée de son inventeur que n'eût réussi une poignée de chefs-d'oeuvre...".

Dans la *Gnossienne no. 3,* par exemple, l'intervalle harmonique de quarte augmentée engendre sur le plan mélodique des inflexions plaintives tissées sur des chutes de quintes diminuée, sur la seconde augmentée et sur des écarts de tierce diminuée *(ré* dièze-*fa),*

véritable „phtora hissar", résolue sur *mi* en tant que quinte de la fondamentale *la*.

En hôte habituel du „Salon artistique" d'Hélène Bibesco à Paris — rue de Courcelle —, où la musique était à l'honneur, Gounod montra de l'intérêt pour une comédie musicale dont il avait probablement reçu les paroles de Roumanie par l'un de ses fréquents visiteurs de ce pays qui le tenaient au courant de la vie musicale qui toujours prenait de l'essor. Gounod fut donc l'auteur d'une *Danse roumaine* pour piano-pédalier et orchestre. Cette pièce, publiée dans la transcription de Gabriel Pierné, permet d'y découvrir certains motifs de romance transmis probablement par des mélomanes ou bien connus à travers les laoutars. Gounod développe avec fougue et virtuosité les intonations roumaines mais l'harmonie est loin d'avoir la structure spécifique du folklore roumain.

Assurément, le musicien français qui a le plus contribué à la formation professionnelle et spirituelle de compositeurs, musicologues et interprètes roumains, fut Vincent d'Indy. Parmi les 22 disciples de Roumanie du prestigieux compositeur et professeur ne seront évoqués ici que les plus proéminents, à commencer par Dumitru Kiriac qui a fait des études musicales tant au Conservatoire National de Musique qu'à la Schola Cantorum. Plusieurs manuscrits de partitions de cette époque comportent des observations et qualificatifs éloquents de la main du maître. Celui-ci mettait tout spécialement l'accent sur le relief harmonique des caractères modaux des mélodies roumaines et sur l'expression contenue par leur traitement polyphonique. „Excellent travail, bien écrit et expressif" notait d'Indy sur le motet *Circumdederunt me*. Un art d'une technique de haute qualité, un souci de la clarté, de l'expressivité et un stimulant permanent sur la voie de l'affirmation et de l'originalité de la pensé créatrice du peuple et de la sienne propre, voici les directives inculquées par Vincent d'Indy, lequel a su faire germer dans l'âme du jeune compositeur et maître de choeur roumain les principes de l'école française. Venant en Roumanie en 1923, le compositeur français dirigea à l'Athénée Roumain, les 22 et 23 octobre, deux concerts donnés avec l'Orchestre Philarmonique de Bucarest. Au programme ces jours-là : les Variations symphoniques *Istar et Symphonie sur un chant montagnard*. Deux jours après, soit le 25 octobre, un troisième concert avec : la Suite *Poème des rivages, La Queste de Dieu,* le prologue et la symphonie descriptive de *„La légende de Saint Christophe"* ainsi que la *Symphonie no. 2*. A l'occasion de cette visite, son disciple d'hier, Dumitru Kiriac, lui exprimait sa reconnaissance pour la direction spirituelle et l'exemple reçus : „Vous m'avez fait aimer les fleurs de champs, les petites inspirations musicales sincères et originales du peuple, de ce peuple latin d'Orient. Je suis allé loin dans nos montagnes et dans nos champs pour y cueillir les feuilles vertes où sont concentrées la joie et la douleur de toute race. Je les ai vêtues du vêtement nouveau de l'harmonie et j'ai donné des chants roumains à nos enfants roumains, petits et grands"... Et l'hommage de Kiriac continue : „D'autres plus vigoureux viendront, j'en suis certain, donner *La Symphonie sur un chant montagnard roumain*"... „Une chose est certaine — dira Constantin Brăiloiu —, lorsque Kiriac est revenu de Paris, il nous venait de là un artiste, maître de son art, une intelligence claire, un homme complet".

Des qualités semblables caractérisent également Gheorghe Cucu, autre disciple de Vincent d'Indy, chef d'orchestre et compositeur. C'est dans la classe du maître français qu'il a réalisé sa *Monodie* pour voix de ténor inspirée de l'*Ode à Cassandre* de Ronsard. Le manuscrit de la partition comporte de la main du maître des remarques du genre : ...„d'excellentes choses, mais parfois trop de subtilités rythmiques".

Alfred Alessandrescu composa, étant pareillement l'élève de d'Indy, sa *Sonate pour piano et violon* dont la partition témoigne en conclusion des observations suivantes du professeur : „très bien écrite et assez bien construite. J'eusse préféré un peu plus de choix quant au caractère des idées. La première n'est pas mauvaise, mais elle n'est pas suffisamment développée, alors qu'à la seconde manque un brin de tenue, c'est un peu trop une phrase de virtuose. Pourtant, assez bien travaillée".

Pour les relations de Vincent d'Indy avec Dimitrie Cuclin, compositeur, professeur et esthéticien de taille, ressortent des lignes d'une lettre qu'il lui adressa de Paris le 17 décembre 1929 : „Mon cher Cuclin, Votre lettre m'a profondément touché ; d'abord, parce qu'elle m'a prouvé que vous n'oubliez pas le vieux maître qui s'est montré parfois sévère, mais qui a toujours constaté chez vous une compréhension très élevée de l'Art que nous aimons. Vous avez *raison* de ramener toute création de l'esprit humain à l'action traditionnelle, qui seule peut donner le style nécessaire à ceux qui, sans rien perdre de leur originalité, savent se servir de sa bienfaisante influence", etc. Dimitrie Cuclin a manifesté son admiration et sa remarquable compréhension de la pensée théorique et de composition de son maître d'Indy dans son *Traité d'Esthétique musicale* publié en 1933 avec cette très flatteuse dédicace : „Ce traité est un sacrifice /Sur l'autel/ du Maître des Siècles /Vincent d'Indy/ Fait et dédié à lui/ par son disciple/" ainsi que par son *Elégie à la mort de Vincent d'Indy,* pour orchestre, distinguée de la Médaille d'Or à Paris en 1932.

Ont encore reçu les directions scientifiques de grand prestige de l'illustre compositeur

français les chefs d'orchestre et compositeurs Stan Golestan, Ion Nonna Otescu, Ioan D. Chirescu, Theodor Rogalski et Marcel Mihalovici, le musicien également attaché à la musique française qu'à celle roumaine et que, récemment, nous avons eu la joie de fêter à l'occasion de son glorieux anniversaire.

La mission d'accomplir une synthèse absolument neuve, fondée sur le terrain solide du folklore national, le destin historique du peuple roumain la confia à Georges Enesco et à ceux qui devaient suivre. La musique française allait exercer son rayonnement positif sur le premier comme sur les musiciens de l'époque contemporaine, Dinu Lipatti, Constantin Brăiloiu, Ioan D. Petrescu, etc. tout en appréciant à son tour les brillantes valeurs de la musique et de la musicologie roumaines. Ce phénomène, sans doute, ainsi que nous nous sommes efforcés à le montrer ici, a été la conséquence d'une longue préparation, accomplie avec persévérance par toute une série d'épisodes et événements de la vie musicale qui se sont enchaînés au cours du temps, mais aussi de tout un climat spirituel — fécond et favorable entre tous — naissant des contacts établis à travers une activité spirituelle commune et, généralement, à travers des rapports historiques d'ensemble intervenant entre la nation française et la nation roumaine.

Tout comme dans une cathédrale où les différentes couches des conceptions esthétiques et d'affinités stylistiques, dues à des époques et personnalités créatrices diverses, se juxtaposent harmonieusement, unifiées par la pureté d'une sensibilité unique et la perfection de l'expression, ainsi les *Sept chansons sur des vers de Clément Marot* composées par Enesco — qu'il s'agisse de la version originale (pour voix et piano) ou de celle réalisée actuellement pour l'orchestre par Theodor Grigoriu — sont-elles un symbole de l'heureuse rencontre du génie artistique français et du génie roumain, un symbole enfin de la permanence et de la profondeur de cette rencontre...

BIBLIOGRAPHIE

1. Cf. *Documente privitoare la istoria românilor*, Suppl. I, vol. II, publiés par A. I. Odobescu, Bucarest, 1885, p. 93—95/CLXIII.
2. Cf. A. D. Xenopol, *Histoire des Roumains de la Dacie Trajane*, Paris, Ernest Leroux, 1896, II, p. 286—287.
3. Cf. Nicolae Iorga, *Etudes roumaines*, II (le cours fait à la Sorbonne, Paris, 1923/1924).
4. Cf. Anton Pann, *Cîntece de lume*. Transcription en notation moderne de l'original en notation psaltique et étude introductive par Gh. Ciobanu, Bucarest, ESPLA 1955, p. 264/*140*.
5. Cf. J. Combarieu, *Histoire de la musique*, Paris, Armand Collin, II, p. 409.
6. Cf. Andrei Oţetea, *Tudor Vladimirescu şi mişcarea eteristă în Ţările Româneşti*, Bucarest, Institutul de Studii şi Cercetări Balcanice, seria istorică, 1945, p. 117.
7. Al. Odobescu, *Opere*, Bucarest, Ed. de l'Académie de la R.S. de Roumanie, 1965, vol. I, p. 129.
8. Cf. *Les saints lieux. Pélerinage à Jérusalem...* par Mgr. Mislin, Troisième édition, tome I, Paris-Lyon, Lecoffre-Fils, 1876, p. 52.
9. Cf. Anton Pann, *op. cit.*, brochure V, p. 142 (—34), transcription en notation moderne et publié par Gh. Ciobanu dans A. Pann, *Cîntece de lume*, note 3, p. 305/1976.
10. *Istoria teatrului în Moldova*, Jassy, Institutul de arte grafice „N. V. Ştefăniu", 1915, p. 44.
11. Cf. Vasile Tomescu, *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie*, Première Partie, Bucarest, Editions Musicales de l'Union des Compositeurs de la R. S. de Roumanie, 1973, p. 234—235.
12. Cf. *Convorbiri literare*, an XII, no. 2, 1-er mai 1978, Jassy, Impr. „Tipografia Naţională", p. 50.
13. Troisième Livre rédigé par Guy de Lioncourt d'après les notes prises aux classes de la Schola Cantorum, Paris, Durand, 1950, p. 86.
14. Voir V. Tomescu, *op. cit.*, p. 370—371, 394.
15. La *Préface* à l'ouvrage sur *Chopin*, Sämtliche Werke, Kistner-Verlag, Leipzig, 17 volumes (extrait, traduction V. Tomescu).

CUPRINSUL

RADU PALADI (muzica)
VICTOR TULBURE (versurile)
— Cîntarea României 1

CÎNTAREA ROMÂNIEI
(Ediția a II-a)

— Premiile de creație muzicală și lucrări de muzicologie 5
— Premii de interpretare 6
PETRE CODREANU
— Gala laureaților 10

CREAȚII ROMÂNEȘTI

MICHAELA CARANICA FULEA
— Oratoriul „Cantus Transylvaniae" de Cornel Țăranu 13

DORU POPOVICI
— Tema patriotică în opereta contemporană . 17

ANUL INTERNAȚIONAL AL COPILULUI

MIHAI MOLDOVAN
— Copii minune 18

ACTUALITATEA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

AGENDA
MIRA BĂLAN
— Stagiunea estivală pe litoral 19
— Prezențe românești peste hotare 20
— Partituri apărute la Editura Muzicală . . 21
EUGEN VICOS
— Calendar muzical 22
TITUS MOISESCU
— Filatelie muzicală 23

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează :
Ștefan Cărăpănceanu, Edgar Elian, Dan Scurtulescu, Emilia Enache, Michaela Roșu, Anca Râpeanu 25

CRONICA DISCULUI

IOSIF SAVA
— Noi discuri Electrecord 31

RECENZII

GRIGORE CONSTANTINESCU
— „Creația muzicală românească" vol. II de Zeno Vancea 32
— Muzică românească nouă de cameră . . . 33

DE PESTE HOTARE

Prof. NELLA ANFUSO
— O artistă de talent : Francesca Caccini . . 34
VASILE TOMESCU
— Colocvii italiene 37
MIȘU IANCU
— Festivalul „Orfeul de aur" din R.P. Bulgaria la a XV-a ediție 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. VASILE TOMESCU
— Aspects des relations musicales roumano-françaises 41

MUZICA ȘI ARTELE FRUMOASE

MARIN MIHALACHE
Șerban Zainea — *Repetiții la violoncel*

SOMMAIRE

RADU PALADI (musique)
VICTOR TULBURE (vers)
Hymne à la Roumanie 1

HYMNE A LA ROUMANIE
(II-ème édition)

Les prix de création musicale et de musicologie 5
Prix d'interprétation 6

PETRE CODREANU
Gala laureaților 10

OEUVRES ROUMAINES

MICHAELA CARANICA FULEA
L'oratorio „Cantus Transylvaniae" de Cornel Țăranu 13
DORU POPOVICI
Le thème patriotique dans l'opérette contemporaine 17

L'ANNEE INTERNATIONALE DE L'ENFANT

MIHAI MOLDOVAN
Les enfants prodiges 18

L'ACTUALITE MUSICALE ROUMAINE

AGENDA
MIRA BĂLAN
Saison estivale sur le littoral 19
Présences roumaines à l'étranger 20
Partitions parues aux Editions musicales . . 21
EUGEN VICOS
Calendrier musical 22
TITUS MOISESCU
Philatélie musicale 23

LA VIE MUSICALE

Signataires :
Ștefan Cărăpănceanu, Edgar Elian, Dan Scurtulescu, Emilia Enache, Michaela Roșu, Anca Râpeanu 25

LA CHRONIQUE DU DISQUE

IOSIF SAVA
Nouveaux disques Electrecord 31

COMPTES RENDUS

GRIGORE CONSTANTINESCU
La création musicale roumaine (vol. II de Zeno Vancea) 32
La nouvelle musique roumaine de chambre . 33

LA VIE MUSICALE A L'ETRANGER

Prof. NELLA ANFUSO
Une artiste de talent : Francesca Caccini . . 34
VASILE TOMESCU
Colloques italiens 37
MIȘU IANCU
Le festival „L'Orphée d'or" de Bulgarie à sa XV-e édition 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

dr. VASILE TOMESCU
Aspects des relations musicales roumano-françaises . . . . . .

Muzica şi artele frumoase

„Cînd a venit vremea să-mi aleg un drum în viaţă, eu l-am ales pe cel ce ducea spre pictură, dar care le lumina şi pe cele înrudite : muzica, poezia etc.", mărturisea odată pictorul, într-un catalog de expoziţie personală, privindu-şi retrospectiv activitatea, cu nostalgia anilor tineri.

Născut la Brăila, în 1907 (ceea ce explică, măcar în parte, pasiunea lui constantă, aproape obsesivă, pentru scenele de pescari înfăţişaţi de obicei în cadrul unui peisaj acvatic, în barcă sau pe malul lacului, supraveghind răbdători undiţele), Şerban Zainea a debutat acum o jumătate de veac la Salonul Oficial, ale cărui premii avea să le primească apoi în cîteva rînduri, pe lîngă alte distincţii ce i-au fost acordate mai tîrziu, în ţară şi peste hotare, îndeosebi pentru opera sa de gravor. Căci după studiile de artă de la Bucureşti (cu Ressu) şi Florenţa, unde a învăţat pictura, el a căutat să se specializeze şi în gravură, frecventînd doi ani Academia de gravură de la Viena, după care s-a dedicat cu pasiune şi meticulozitate într-un nobil anonimat, unei activităţi mai puţin cunoscute de publicul larg, aceea de autor al proiectelor de bancnote emise în ultimele trei decenii de către Banca Naţională a ţării.

De asemenea, Zainea este autorul a peste 100 de mărci poştale (unele premiate la expoziţiile filatelice internaţionale) închinate unor personalităţi istorice şi culturale, printre care şi oameni ai muzicii, precum Enescu, Mozart ş.a.

În tot acest timp, însă, pictorul din el a năzuit la bucuria plenară a culorilor sonore, realizînd tablouri în care-şi exprimă cu sensibilitate vibraţia în faţa frumuseţilor cromatice ale realităţii, prin armonizări de tonuri îndrăzneţe şi forme epurate, în care ştie să renunţe la detalii inutile, în folosul expresivităţii imaginii.

Cu exuberanţă şi evident simţ cromatic, urmărind lucid obţinerea unei muzicalităţi a culorilor, pe dominanta unor game, ca şi a unei severe organizări compoziţionale, el a pictat mai ales naturi statice cu diferite obiecte : fructe, flori, vase, cărţi, pensule în ulcică, iar uneori instrumente muzicale, precum cobza şi mandolina, plasate de regulă în centrul imaginii, şi ale căror rotunduri generoase se înscriu organic în compoziţia tabloului, contribuind şi ele la acea decorativitate specifică picturii sale. Este poate şi motivul pentru care artistul le include cu plăcere în recuzita tablourilor lui, de acest gen, aşa cum s-a văzut şi în recenta-i expoziţie personală din noiembrie 1979.

Desluşim în asemenea tabliuri ale lui Şerban Zainea o viguroasă poezie a culorii, un lirism nedisimulat, propriu temperamentului său, prin care conferă obiectelor din preajmă intimitate şi căldură, o notă afectivă, înscriindu-le într-o unitate de atmosferă spirituală. Asemenea unui componist, el ajunge, prin reluarea motivului, la atrăgătoare variaţiuni pe aceeaşi temă, găsind însă de fiecare dată o altă rezolvare cromatică, precum şi o altă dispunere a obiectelor, care nu se repetă.

Luminozitatea uneori explozivă a tablourilor sale de acest gen vine din lăuntrul lor, fiind inclusă în pastă, care-i aşternută cu un evident sensualism al culorii, dar şi cu rigoare, încît materia picturală capătă o savoare particulară, fastuoasă, iradiind cu o cuceritoare forţă expresivă. Căutînd un echilibru, urmărind o esenţializare a expresiei, pictorul obţine astfel, mai ales în lucrări de genul acesta, un melodios cîntec al culorilor, exprimîndu-i bucuria calmă în faţa existenţei, dragostea de viaţă, — bun suprem al fiinţei umane, prin care luăm cunoştinţă de noi şi de realitatea lumii.

Aproape tot atît de numeroase în opera lui sînt şi sus-amintitele scene cu oameni la pescuit, adesea de o remarcabilă picturalitate, cu personaje uneori delimitate printr-un contur de negru trasat cu vervă, închizînd mari suprafeţe de roşu incendiar, de galben solar, rafinat armonizate, pe care le pune plenar în valoare. Prezenţa omului apare aici firească, încadrată într-o natură monumentalizată, asupra căreia pictorul nu insistă, ci doar o sugerează prin cîteva elemente vegetale, cum sînt mai ales sălciile (dar şi alte specii), izbutind să realizeze astfel o interesantă sinteză între linie şi culoare. Acestor peisaje cu figuri le adaugă uneori, din nevoia de organizare riguroasă a suprafeţei pictate, fie cîteva bărci, fie, altădată, siluete de cai, acestea de un alb intens, centrînd imaginea într-o viziune originală şi cu o asemenea prospeţime de sentiment care-l individualizează faţă de ceilalţi slujitori ai paletei româneşti.

Nu-i vorba aici de o virtuozitate rece, de un meşteşug practicat ca o profesie oarecare, ci de o dăruire entuziastă, angajantă, cu implicarea întregii sale fiinţe. Astfel încît aceste imagini, incluzînd în substanţa lor o emoţie umană, constituie un răspuns al artistului la complexele probleme ale existenţei, mărturisindu-i nevoia de armonie, aspiraţia spre o nobilă frumuseţe a vieţii.

Calităţile schiţate mai sus le întîlnim şi în compoziţia *Repetiţii la violoncel*, reprodusă pe coperta revistei, unde pictorul îşi propune, cum lesne se poate observa, obţinerea unui ritm al diagonalelor formate de cele două instrumente uşor înclinate, precum şi de spătarul scaunului ; opuse acestora apar celelalte diagonale, ale braţelor amîndorura şi ale picioarelor personajului din primul plan, formînd astfel o compoziţie închisă. Ritmul mai apare susţinut aici şi de rotundurile instrumentelor, cărora le corespunde curba umerilor, energic conturată, ca şi aceea a capetelor, ale căror trăsături sînt numai sumar schiţate, pentru ca privirile să fie conduse pe instrumentul adus în prim plan, asupra căruia şi personajele îşi concentrează atenţia. Cămăşile lor albe, sugerîndu-ne ideea repetiţiei, şi nu a unui concert propriu-zis, conferă imaginii o anume vibraţie, o luminozitate menită să comunice privitorului sentimentul bucuriei pure a muzicii.

Marin MIHALACHE

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA — Nr. 9 — 48 p. — București, septembrie 1979

Redacția și administrația : București, Constantin Esarcu Nr. 2
Sector 1
Telefon : 15.93.61

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona, adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct), ZENO VANCEA, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU.

Pe coperta I : Șerban Zainea — „Repetiții la violoncel"

I. P. Informația c. 1594

42.416

Prețul lei 7

10

MUZICA

OCTOMBRIE 1979

EVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.S.ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALIST

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

ANUL XXIX nr. 10 (325) octombrie 1979

FESTIVALUL INTERNAŢIONAL „GEORGE ENESCU"

a VIII-a ediţie 20—29 septembrie 1979

Nicolae CĂLINOIU

O mare sărbătoare a muzicii româneşti

Trăim astăzi momentul sărbătoresc al inaugurării celei de-a VIII-a ediţii a prestigiosului Festival internaţional „George Enescu" ; ne-au reunit, sub cupola Ateneului în care îşi desfăşoară activitatea Filarmonica ce poartă numele distinsului muzician, dragostea faţă de arta sublimă a muzicii, respectul faţă de memoria lui George Enescu, personalitate de prim ordin în muzica secolului XX. Artist plurivalent, George Enescu a constituit un model pentru confraţii săi români, stimulîndu-i să fie ei înşişi, aşa cum el însuşi era. Activitatea concertistică internaţională unanim apreciată, l-a făcut stimat nu numai printre muzicieni, ci şi în rîndurile unui public extrem de larg şi de divers ; în România, Enescu călătorind prin oraşe şi tîrguri, bucurînd pe ascultători cu marea sa artă violonistică, pianistică şi dirijorală ; instituind un premiu de compoziţie care îi purta numele, fiind membru fondator al Societăţii compozitorilor români, creînd lucrări de mare densitate emoţională şi de înaltă perfecţiune a formei, educînd, prin exemplul personal sau prin opinia pertinentă exprimată la Academie, în presă sau la radio, prin dăruirea cu care interpreta capodoperele muzicii universale şi creaţiile autorilor români — prin toate acestea George Enescu şi-a cucerit nu doar o simplă faimă, ci un loc de frunte în cultura universală a epocii sale. Astfel, apare firească hotărîrea conducerii partidului şi statului nostru de a cinsti memoria marelui artist. Una dintre iniţiativele în acest sens este instituirea Festivalului internaţional, eveniment cultural major, care încă de la prima sa ediţie s-a impus definitiv ca un eveniment de seamă al vieţii muzicale româneşti şi de peste hotare.

Cel de-al VIII-lea Festival internaţional „George Enescu" are loc pe fundalul de efervescenţă creatoare generat de desfăşurarea cu succes a celei de-a II-a ediţii a Festivalului naţional „Cîntarea României", amplă manifes-

tare cultural-educativă organizată din inițiativa tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului nostru, acțiune menită să contribuie la afirmarea deplină a talentelor din toate generațiile — profesioniști și amatori — atît pe planul creației, cît și al interpretării, constituind o mărturie vibrantă a setei de frumos a întregului nostru popor.

Prin bogăția și varietatea programelor, în cadrul cărora vor fi cuprinse alături de creațiile lui George Enescu, lucrări reprezentative din creația muzicală românească și universală, cît și prin valoarea forțelor interpretative — românești și de peste hotare — chemate să le dea viață, cel de-al VIII-lea Festival internațional „George Enescu" se înscrie ca o manifestare substanțială în peisajul muzical național și mondial, constituind totodată o contribuție de seamă pe linia traducerii în viață a Hotărîrii Comitetului Politic Executiv al C.C. al P.C.R. cu privire la dezvoltarea legăturilor de prietenie, a colaborării și schimburilor cu alte țări în domeniul culturii, educației, științei și informațiilor.

Festivalul este un bun prilej de valorificare superioară a moștenirii enesciene, de popularizare a creației românești în general. Astfel, în cele 40 de manifestări ale acestor 10 zile de sărbătoare culturală, pe lîngă capodopere ale muzicii universale, vor fi interpretate 65 de lucrări — opere, balete, simfonii, concerte, cvartete, coruri, lieduri etc. — semnate de 41 de compozitori români. După cum vă este cunoscut din pliantele și afișele difuzate și din Agenda Festivalului realizată de Colegiul Criticilor Muzicali, foarte multe din concertele și spectacolele Festivalului se bucură de participarea unor colective orchestrale și coregrafice, a unor maeștri ai baghetei, soliști vocali și instrumentiști, dansatori din România, din U.R.S.S., R.P. Chineză, S.U.A., Anglia, R. P. Bulgaria, R. S. Cehoslovacă, R. P. Polonă, R. S. F. Iugoslavia, R. D. Germană, Elveția, R. F. Germania, Japonia — în total 14 țări din 3 continente. În mod simbolic, peste cîteva momente va răsuna prima simfonie a lui Enescu, pe drept supranumită „Eroica enesciană", expresie a avîntului tineresc, a încrederii în om și în viitorul omenirii. Tot simbolic, ca o încununare a manifestării și cu intenția de a sublinia idealurile umanitare, pacifiste care l-au animat pe marele Enescu, Festivalul se va încheia cu acordurile luminoase ale Simfoniei a IX-a de Beethoven, imn al omeniei, prieteniei și păcii.

Fiind convins că și această ediție a Festivalului va răspunde înaltelor comandamente din care a luat ființă, vă rog să-mi permiteți ca, în numele Consiliului Culturii și Educației Socialiste, să declar deschis cel de-al VIII-lea Festival internațional „George Enescu", București, 20—29 septembrie 1979.

Concertul de deschidere

În seara zilei de 20 septembrie, în sala Ateneului Român a avut loc deschiderea festivă a celei de a VIII-a ediții a Festivalului Internațional „George Enescu". După cuvîntul rostit de Nicolae Călinoiu, director în Consiliul Culturii și Educației Socialiste, a răsunat ca întotdeauna în această împrejurare Simfonia I de George Enescu. „Eroica" enesciană, instituită printr-o frumoasă tradiție ca simbol al manifestărilor ce-și leagă existența de numele marelui artist care a fost George Enescu, își lansează chemarea plină de elan la fiecare început de Festival. Operă cu mare forță de comunicare, ea entuziasmează și azi prin energia clocotitoare din părțile extreme, intensul lirism al nocturnei mediane, contrastele puternice de natură romantică, expresia adîncă și pasionată. Filarmonica bucureșteană sub bagheta lui Mircea Basarab ne-a dat o versiune calibrată.

Alături de Simfonie, o altă pasionantă operă romantică, *Concertul nr. 1 în si bemol minor* de Ceaikovski. Interesantă și controversată interpretarea lui Nikita Magaloff. Fără îndoială, concertul acesta este unul dintre cele mai apte a fi citite în modalități diferite, el oferind virtuozului multiple posibilități de descifrare. Nikita Magaloff are, indiscutabil, capacitatea de a desfășura un spectacol muzical de anvergură. El stăpînește cu naturalețe mijloace instrumentale impresionante ; de aci probabil și un anumit mecanicism, o indiferență față de detaliu, dovadă numeroasele impurități. Dar nu aceste scăpări de amănunt trebuie luate în considerare în cazul lui Magaloff, ci atitudinea sa artistică. Ea este dominată de o extremă subiectivitate, de o totală independență față de rigorile textului. În concertul de Ceaikovski, el a ales calea unei retorici ample, construind suprafețe sonore vaste și accentuînd planurile mari, sensurile lirice, poetice mai ales în partea a II-a apărînd astfel atenuate. Magaloff este un orator mai degrabă decît un poet, fraza este maiestuoasă, declamația largă cu accente puternice, sonoritățile au dimensiuni orchestrale. Există în interpretarea sa o emfază declamatorie căzută azi în desuetudine. Și nu încape dubiu că estetica sa vine în contradicție cu cerințele spiritului modern, cu nevoia de rigoare, luciditate și logică interioară a muzicianului de azi. Ea ține de o anume linie salonard-elegantă a unor maeștri ai claviaturii ca Paderewski, sau Cziffra în zilele noastre, coexistentă cu linia nobilei tradiții „puriste" a unui Edwin Fischer sau Dinu Lipatti. Este o manieră care poate fi acceptată sau respinsă. Dar cum opțiunea pro sau contra Magaloff ține tot de o formă de subiectivitate — aceea implicită actului critic — cronicarul muzical trebuie să admită, indiferent de poziția

adoptată, că se află în fața unei personalități incitante.

Elena ZOTTOVICEANU

"Oedip" — două interpretări

Capodopera enesciană, opera unei vieți dăruite frumosului sonor, intră pe ușa din față în lumea operelor jucate în stagiuni curente a unor teatre lirice de prestigiu. După prea multe decenii de nepricepere muzicală și organizatorică, *„Oedip"* se joacă la București, Varșovia, Bruxelles și Saarbrücken. Și în curînd și la „Scala".

Festivalul Enescu ne-a oferit din nou Oedip (spectacolul Operei Române chiar devansînd sărbătorirea celui mai mare muzician român). Deschiderea stagiunii primei noastre scene lirice a fost o adevărată sărbătoare. Prea rar, o dată la trei ani, avem prilejul să ascultăm această adevărată dezlănțuire sonoră a tragismului existenței umane care de la Eschil și Sofocle la Hemingway ne demonstrează că omul poate fi învins dar nu înfrînt. Această mare tragedie și-a găsit marele tragedian în *David Ohanesian,* artist de o incomensurabilă forță dramatică, actor cu disponibilități incredibile, cîntăreț ce depășește condiția cîntărețului intrînd, prin recrearea rolului, în zona creației. Oricînd și oriunde *David Ohanesian* va fi un punct de referință. Oedip-ul său a devenit Oedip-ul enescian. Greu ni-l putem imagina altfel. Respectînd litera și semnificațiile partiturii, *David Ohanesian* știe să interpreteze la un mod personal care uneori calcă litera amplificînd semnificațiile. Aici *David Ohanesian* este artistul neîngrădit de legi scrise sau nescrise. Trăiești senzația că își joacă propria existență într-atît se identifică cu personajul. Un „bravo" este prea puțin.

Excelentă întreaga distribuție : Ioan Hvorov, Valentin Teodorian, Pompei Hărășteanu, Dan Zancu, Emil Iurașcu, Constantin Iliescu, Valentin Loghin, Constantin Gabor, Mihaela Botez, Elena Grigorescu, Veronica Gârbu, Ioana Bunoiu.

Creatorii din umbră, cei ce cu mînă sigură și indiscutabil bun gust artistic au realizat acest spectacol sînt regizorul *Jean Rînzescu* și dirijorul *Constantin Silvestri.* Astăzi la pupitru este *Cornel Trăilescu,* sobru și prompt în intervenții. Din păcate orchestra nu întotdeauna răspunde cu fidelitate deși bunăvoința se vede. Corul, acest ansamblu de maximă uzură, reușește mai mult decît poate, se autodepășește. *Stelian Olariu* se dovedește același mare artist.

În *Festival,* soliști ai Operei din Varșovia, instituție ce a pus în scenă Oedip cu un an în urmă, alături de soliști români și corul și orchestra Operei Române ne-au oferit o nouă ipostază a operei enesciene. Tragismul lucrării este interiorizat, niciodată expresionist, cu multe pagini lirice, bine puse în evidență de *Jan Csekai* în rolul principal. O voce plăcut timbrată, corectitudinea intonațională, interesant joc scenic, *Jan Csekai* și-a atras prin sobrietatea cu care și-a construit personajul binemerite aplauze. *Irena Slifarska* — o plăcută surpriză. Sunetul prin care Sfinx-ul își pune întrebarea fiind amplificat în sală nu putem ști care este adevărata calitate vocală a interpretei. Rolul a fost însă construit perfect. Sfinx-ul nu cîntă, strigă, urlă, geme. Irealitatea personajului a găsit în *Irena Slifarska* o voce a cărei inflexiuni parcă vin de undeva din străfunduri.

Mai puțin corectă orchestra ale cărei imperfecțiuni le punem pe seama numărului supărător de puțin de repetiții.

Oedip de George Enescu în două ipostaze a constituit, cu unele mici rezerve, un punct culminant al celei de a VIII-a ediții a Festivalului și a începutului de stagiune. Să fie de bun augur.

„Ion Vodă" de Gheorghe Dumitrescu

Anul 1956. Pe scena lirică bucureșteană o premieră de risc și de ambiție : *Ion Vodă.* Autorul, cunoscut cu cîțiva ani înainte după un mare succes de public și de presă era *Gheorghe Dumitrescu ;* dirijorul : *George Georgescu ;* pagina : *Tudor Vladimirescu.*

Ion Vodă cucerește interpreții, publicul, presa. Era riscul debutului în dificilul gen liric-dramatic. Era ambiția afirmării crezului întruchipat în exuberanța tinereții. Astfel se naște — pentru a cîta oară — opera istorică românească. Se naște pentru a trăi, pentru a fi o nouă deschidere în cartea țării.

O dovadă a temeiniciei afirmației mele este recenta reluare „cu alte personaje dar în aceleași costume" și — de ce nu — cu același succes pe marea scenă a Operei bucureștene a lui Ion Vodă. Orice autor are o strîngere de inimă cînd anii trec iar opera rămîne. Evoluăm, gîndim și simțim altfel, oare opera ne mai reprezintă ? Am asistat la o mare victorie a gîndirii și simțirii sonore asupra timpului. Am avut revelația autenticului, a expresiei sincere și a talentului puse față în față cu eroziunea pe care implacabilul *timp* o pretinde drept tribut.

Gheorghe Dumitrescu a scris mult : opere, oratorii, simfonii. A recreat prin sunete o istorie scrisă cu sînge milenii de-a rîndul de un popor dornic să fie român și liber. Gheorghe Dumitrescu trăiește acest sentiment cu o sinceritate și o ardență care dă operei sale consistență, plauzibilitate, har. După atîția ani deci ne reîntîlnim cu *Ion Vodă* într-o nouă mon-

tare a Operei bucureştene sub prestigioasa egidă a Festivalului „George Enescu". Omagiul nostru primei scene lirice pentru alegerea făcută, orientării repertoriale. Felicitări pentru încrederea acordată, ce-i drept cam rar, unui autor român.

Cronici ale epocii, Haşdeu şi Laurenţiu Fulga îi oferă lui Gheorghe Dumitrescu osatura literară. De aici compozitorul creează o operă istorică demnă de semnătura multor autori, necesară multor neamuri ce au trăit în împilare şi oprimare.

Să vorbim şi despre eroii acestei puneri în pagină sonoră a operei *Ion Vodă*. Sobrul *Constantin Petrovici*, dirijor cu experienţă, sensibil, nelipsindu-i simţul dramatic, atît de necesar în această pagină, regia inspirată a lui *George Teodorescu*, decorurile şi costumele lui *Toni Gheorghiu* şi maestrul de cor *Stelian Olariu* sînt personajele *din umbră* ale acestui remarcabil spectacol. Din umbră, pentru că apare pe scenă *Gheorghe Crăsnaru* care prin sumumul calităţilor sale se impune esenţial în spectacol. Ştim de ani de zile că acest mare cîntăreţ reprezintă un capitol al interpretării româneşti. Crăsnaru este un mare tragedian, un cîntăreţ dublat de un actor, o prezenţă vocală şi scenică remarcabilă. Tot timpul, urmărindu-l simţim că atunci, în acea situaţie este în rolul lui. Crăsnaru reuşeşte să facă din orice rolul lui. Totuşi în *Ion Vodă* este nu Crăsnaru ci Ion Vodă, atît de perfect se identifică cu rolul.

Din bogata distribuţie mai menţionăm pe Constantin Iliescu, Iulia Buciuceanu, Pompei Hărăşteanu, Cornel Stavru, Lucian Marinescu şi Ioan Hvorov. Un cuvînt frumos merită corul, acest inimos ansamblu care în ciuda numărului redus de membri dovedeşte muzicalitate şi forţă.

Mihai MOLDOVAN

Filarmonica „Gh. Dima"

Trei orchestre simfonice româneşti au fost prezente în festival : Filarmonica „George Enescu", Orchestra simfonică a Radioteleviziunii şi Filarmonica „Gh. Dima" din Braşov. Nu ştiu dacă s-a mai afirmat şi în scris, dar mă raliez opiniei generale : cea mai convingătoare evoluţie a avut-o orchestra braşoveană ! La pupitru — *Ilarion Ionescu-Galaţi ;* muzician pasionat, una dintre baghetele româneşti în care paginile simfonice foarte cunoscute — cum este *Simfonia fantastică* de Berlioz, capătă adîncimile interpretării de forţă cu propuneri noi, cu soluţii de interes ; adică — multă personalitate. Nu te laşi numai în voia muzicii, a unei muzici ştiute, ci sesizezi opinia muzicianului dirijor care creează, care nu lasă nimic să treacă de la orchestră (şi putem să remarcăm seriozitatea, profesionalismul instrumentiştilor), spre public, fără filtru, fără cuvîntul său.

Un concert în care am reascultat *Chemări '77* de Dumitru Capoianu. Film sonor impresionant, cu dramatice încleştări şi patetice accente „in memoriam", cu îndemnuri mobilizatoare.

Un simfonic, a cărui solistă a fost în cel de-al 4-lea Concert pentru pian şi orchestră de Beethoven — *Xie Dagiun* (Republica Populară Chineză). O sensibilă pianistă, o muziciană poetă cu vădită înclinaţie romantică, în acelaşi timp cu capacitatea de a depăna cu claritate, convingere — discursul beethovenian ; cu temperament, cu bucuria de a pătrunde în ritmurile dansurilor noastre populare — depănînd Toccata de Paul Constantinescu.

Smaranda OŢEANU

Orchestra simfonică a Radiodifuziunii din Praga

Prezenţa Orchestrei simfonice a Radiodifuziunii din Praga pe afişul Festivalului internaţional *„George Enescu"* a fost de două ori aşteptată cu interes de publicul bucureştean : în primul rînd, fiindcă în program a inclus *Rapsodia română nr. 1 în La major* de George Enescu, seriozitatea şi profesionalismul — atribute binecunoscute ale muzicienilor cehi — constituind o garanţie a unei tălmăciri de superioară ţinută artistică ; în al doilea rînd, deoarece ansamblul praghez era singura formaţie simfonică străină participantă la actuala ediţie a Festivalului, oferindu-ne astfel un termen de comparaţie cu orchestrele româneşti înscrise pe agenda confruntării enesciene. Oaspeţii şi-au onorat cu strălucire „cartea de vizită" în cele două concerte susţinute în sala Ateneului Român, dirijorul Josef Hrnčir optînd pentru un program de trei capodopere devenite clasice, semnate de Antonin Dvořák, Bohuslav Martinu şi George Enescu.

Alăturarea numelui compozitorului Bohuslav Martinu (1890—1959) de prezenţa formaţiei la Bucureşti, se pare că nu a rămas deloc întîmplătoare în conştiinţa publicului românesc : creatorul boem a fost bun prieten cu George Enescu, iar împreună cu Marcel Mihalovici a pus bazele asociaţiei *l'École de Paris. Simfonia a VI-a „Fantezii simfonice"* exprimă crezul compozitorului ajuns la epoca sintezelor artistice (1954), lucrarea vădind încercarea lui Bohuslav Martinu de a continua linia clasicilor şcolii cehe, dar şi dorinţa de valorificare a experienţelor de limbaj muzical ale veacului XX (în special franceze).

Piesă de amplă respirație simfonică, cu dese momente de explozie sonoră și un viu colorit timbral, *Simfonia a VI-a* se pare că a convenit admirabil lui Josef Hrnčir, un dirijor dinamic, tumultuos, ce iubește sonoritățile ample și creșterile sonore pînă la puncte de forță excepțională. Partea întîi, *Lento,* a sunat rotund, dirijorul evidențiindu-i în special latura dramatică a partiturii. Cuceritoare prin dinamism, ritmică și mai ales diversitate de paletă instrumentală ni s-a părut secțiunea mediană, *Scherzo,* poate cea mai închegat construită parte a *Simfoniei a VI-a.* Subtitlul lucrării *(Fantezii simfonice)* ni l-a sugerat cu pregnanță *Finalul* construit pe efecte, oarecum mai „căutat" din punct de vedere arhitectonic și indiscutabil mai eterogen ca substanță muzicală. Partitura lui Bohuslav Martinu a reușit să solicite din plin virtuțile orchestrei pragheze, în special suflătorii de alamă făcîndu-ne o demonstrație de perfect acordaj, de sonoritate rotundă, de omogenitate și de strălucire în nuanța de *forte.*

Abordînd *Simfonia a VI-a* de Antonin Dvořák, oaspeții cehi au ținut să omagieze nu numai pe creatorul simfonismului clasic național, ci și să ne convingă, că dincolo de *Lumea nouă* oricare din lucrările autorului *Rusalkăi* poate stîrni interesul auditorilor. Partitura audiată la București, dincolo de unele lungimi datorate repetărilor simetrice ale temelor, vădește o mînă sigură de simfonist, o certă maturitate în construcția fiecărei secțiuni, o perfectă stăpînire a mijloacelor de expresie beethoveniene și brahmsiene *(Allegro non tanto).* Surprinzătoare rămîne capacitatea lui Antonin Dvořák de a împrumuta intonațiile muzicii populare cehe unor forme clasice *(Scherzo — Furiant).*

Orchestra simfonică a Radiodifuziunii din Praga a etalat în *Simfonia a VI-a* toate calitățile ce i-au adus formației binecunoscuta reputație. Forța dramatică a unisonurilor din Partea I, cu admirabila participare a coardelor grave, încleștările sonore cu rotunjimi de orgă, dinamismul și precizia atacurilor din *Scherzo,* remarcabilele culminații din *Allegro con spirito* (Final), dar mai ales exactitatea polifonică a *fugato-ului* ce încheie *Simfonia,* au convins publicul românesc că ansamblul praghez ilustrează cu pregnanță tradiția seculară a instrumentiștilor cehi. Experiența artistică a muzicienilor (cu o medie ridicată de vîrstă), dublată de pasiunea, sinceritatea și dăruirea față de partitura lui Antonin Dvořák au condus spre o interpretare de emoționantă autenticitate.

În încheierea programului, oaspeții praghezi au reușit să confere *Rapsodiei române nr. 1 în La major* de George Enescu toate atributele de stil, virtuozitate, culoare și strălucire timbrală, greu de sesizat de către formațiile străine. Josef Hrnčir a îndrăgit realmente partitura lui Enescu, dirijînd-o cu siguranța proprie muzicianului de probitate profesională care nu a venit la București să facă un simplu gest omagial, ci o demonstrație de pasiune și seriozitate artistică. Excelenți tempii dansurilor populare, curate intervențiile soliștilor, surprinzătoare momentele de creștere dinamică, viguros și strălucitor finalul *Rapsodiei.* Într-un cuvînt, o tălmăcire exactă a gîndurilor lui Enescu, la care s-a adăugat căldura spirituală a acestor muzicieni de elită, care „simt" permanent specificitatea melosului popular.

Orchestra simfonică a Radiodifuziunii din Praga a onorat prestigiul confruntării de la București cu o remarcabilă prezență artistică, răsplătită cu entuziasm de publicul românesc.

Viorel COSMA

„Simfonia a III-a" de Pascal Bentoiu

Bine reprezentată în zona generațiilor mai tinere, așa cum s-a mai subliniat, agenda Festivalului nu a oglindit, poate, suficient generația maeștrilor. Pascal Bentoiu cu a sa *Simfonie a III-a* programată în concertul Filarmonicii dirijat de Mircea Cristescu, constituie una din excepțiile salutate cu justificat interes interpretativ de către orchestră și caldă simpatie din partea publicului.

Pe drept cuvînt.

Opus-ul lui Pascal Bentoiu este efectiv ceea ce numim (adesea pînă la banalitate) o operă a vîrstei creatoare mature. Preocuparea manifestată de compozitor pentru o imagine muzicală densă, complexă, îi este caracteristică ; cu precădere în operele ultimilor ani, această preocupare se materializează într-o serie de lucrări de mare forță expresivă, impresionante prin adîncimea muzicii, prin această densă, complexă imagine la care ne-am referit. Am întîlnit-o afirmîndu-se tot mai realizată, tot mai aproape de intenția creatoare, de la *Jertfirea Ifigeniei* la *Hamlet,* de la *Hamlet* la *Eminesciana III* — de aci, la Simfonia reascultată în Festival la nu multă vreme de la prima ei audiție.

Cea dintîi mișcare, cu pilonii ei acordici implîntați, aci, la început, pentru a se împlini în final, această primă parte cu neobosita mișcare de șaisprezecimi gîlgîind în subteran ca o pînză freatică, este de un insolit dinamism, corectat parcă pe loc de o atitudine meditativă. Calmă și austeră ea s-a afirmat plenar în partea a II-a. Ultima mișcare împlinește în dimensiunile ei de profunditate o muzică ce se naște și se încheie sub semnul implacabil al acelor acorduri — de o frumusețe sobră, nobilă ca frumusețea unor coloane de templu antic.

Dirijorul Mircea Cristescu a pătruns cu caracteristică seriozitate profesională sensurile adînci ale Simfoniei lui Pascal Bentoiu, resti-

tuindu-le auditoriului într-o manieră convingătoare. Lucrarea solicită dirijorul la modul complex, pe măsura complexității muzicii. Mircea Cristescu a pus cu inteligență în valoare bogăția de idei cuprinse în partitură, slujindu-se de o tehnică simplă, colorată, eficientă la orchestră.

...Această orchestră care a sunat compact, cu planuri sonore judicios proporționate. Virtuozitatea coardelor, în mod special a partidei de viori prime, expresivitatea suflătorilor de lemn, strălucirea alămurilor, incisivitatea percuției, toate acestea s-au îmbinat într-o interpretare de bună calitate.

Programul a mai cuprins *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Dvořák, avîndu-l ca protagonist principal pe Ludwig Hölscher (R.F.G.), artist — se pare — bine cotat cu treipatru decenii în urmă.

Seara s-a încheiat cu popularul — și poate tocmai de aceea — „periculosul" poem simfonic *„Pinii din Roma"* de Respighi. Periculos — pentru că publicul, fiecare ascultător în parte, orchestra, instrumentistul însuși, are termen de comparație, versiuni preferate. La pupitrul Filarmonicii, Mircea Cristescu, demitizînd, a pledat convingător pentru propria sa viziune — sobră, epurată de un colorit excesiv, confundîndu-se cu litera partiturii.

Theodor DRĂGULESCU

Compania de balet Alvin Ailey

Pentru a putea formula o apreciere cît mai aproape de realitate asupra ansamblului *Alvin Ailey American Dance Theatre*, este necesar să îmbinăm impresiile produse de cele două spectacole din cadrul Festivalului internațional „George Enescu" cu informațiile obținute direct de la Alvin Ailey, conducătorul și inițiatorul grupului, cu prilejul întîlnirii organizate la sediul A.T.M. de către Colegiul criticilor muzicali bucureșteni. A rezultat de aci — fapt evident pentru cei care au participat la spectacolul de acum cinci ani susținut de colectivul american la București — că ceea ce ni s-a prezentat în Festival constituie doar o latură a foarte diversificatului repertoriu al ansamblului și anume aceea a baletului-divertisment, apropiat în bună măsură de genul music-hallului, în timp ce compania oaspete abordează și genuri mai evoluate din punct de vedere al originalității concepției și al expresiei, mergînd pînă la baletul de avangardă.

Urmărind cele șapte secvențe coregrafice incluse în programele celor două seri, publicul nostru a rămas impresionat de angajarea totală a balerinilor — înzestrați cu o rară vigoare temperamentală și o exemplară virtuozitate tehnică —, într-un cuvînt de perfectă finisare, pînă în cele mai mici detalii a tuturor dansurilor prezentate. Rezultatul acesta — după cum am aflat de la Alvin Ailey — este obținut cu prețul unei munci asidue, de șase ore pe zi, incluzînd și o oră de studiu înaintea spectacolului de seară. În cursul acestor ore se întreține calificarea complexă a dansatorilor, cărora li se cere să facă față oricărui gen coregrafic — clasic sau modern — să apară oricînd este nevoie fie ca solist, fie în ansamblu, să devină cu alte cuvinte „dansatori totali". Pornind de la aceste exigențe maximale, balerinii lui Alvin Ailey dau pe scenă impresia unei dăruiri depline, care predomină în toate evoluțiile lor, fără a trăda nici o clipă enorma cantitate de muncă investită în acest rezultat final.

În general, compania Alvin Ailey fructifică tradițiile artei negre, afro-americane, din care preia elementele de bază ale limbajului coregrafic folosit. Filiația aceasta este evidentă în toate dansurile, dar mai ales în *Cry* (Strigăt), admirabilă evocare a lumii de sentimente și gînduri a femeilor negre, reprezentate prin dansatoarea Donna Wood, de o clasă excepțională. Culminația este însă atinsă în *Revelations* (Revelații), poem coregrafic de subtilă vibrație emoțională, demonstrînd în final marea bucurie a vieții. Ambele balete sînt revelatoare pentru arta coregrafului Alvin Ailey.

Prin perfecta coordonare a tuturor momentelor de ansamblu, prin impresia de forță și vitalitate pe care o degajă, compania Alvin Ailey oferă o imagine concludentă a marelui avînt luat în anii din urmă de baletul modern american.

Edgar ELIAN

Seară de balet

Susținerea spectacolului de deschidere a Festivalului internațional George Enescu, pe scena Operei a revenit ansamblului de balet al Operei precum și trupei de balet clasic și contemporan a teatrului „Fantasio" din Constanța. Am avut prilejul să admirăm ținuta artistică și tehnică de bună calitate a tinerei formații de balet din Constanța, al cărei repertoriu a oferit pe lîngă prezentarea unor piese clasice precum *Chopiniana* sau *Moartea lebedei* și surpriza a două lucrări din repertoriul enescian ce au corespuns spiritului Festivalului, fiind de altfel cu atît mai prețioase cu cît au constituit singurele transpuneri coregrafice inspirate de creația lui George Enescu. Cele două piese au fost realizate după muzica poemului *Vox maris* și a *Rapsodiei I*, ambele în viziunea coregrafică a lui Oleg Danovschi. Paleta coloristică a muzicii lui *Vox maris* și-a

găsit întruchiparea plastică în mişcări ordonate, executate omogen şi sugerînd fie pulsul calm, destins al elementelor naturii sau dimpotrivă precipitarea lor stihinică, pe fundalul acestora desfăşurîndu-se evoluţia graţioasă a cuplului de soliști. Costumaţia originală a grupului de dansatoare amintind de înfăţişarea unor personaje fantaste ale mării, precum şi tonurile de lumini cernute prin filtre albastre au compus cu discreţie atmosfera de vrajă a peisajului marin. Transpunerea coregrafică a servit corect intenţiile partiturii enesciene, evitîndu-se îngroşările inutile şi preferîndu-se atitudinile simple, expresive, care au ilustrat în mod dozat sugestiile impresioniste ale unui delicat pastel muzical.

Rapsodia I a oferit bucuria şi emoţia urmăririi unor îndrăgite ritmuri de joc popular, cărora dansul cult le-a adus noblețe şi strălucire marcînd printr-o interpretare plină de prospeţime caracterul festiv al marii sărbători.

Ansamblul de balet al Operei a prezentat două lucrări din repertoriul său permanent care au demonstrat de data aceasta într-un cadru specific virtuţile coregrafice şi interpretative ale baletului nostru. Este vorba de transpunerea *Poemului bizantin* al lui Doru Popovici şi de baletul *Carmen* în prelucrarea muzicală a compozitorului Rodion Scedrin după motivele celebrei partituri a lui Georges Bizet.

Transpunerea coregrafică a *Poemului bizantin* de Doru Popovici în concepţia regizorală a Alexei Mezincescu impune remarca unei experienţe artistice valoroase, de factură inedită în stare să îmbogăţească peisajul contemporan al baletului românesc.

Atmosfera de grandoare austeră, sugerată în poem prin dezvoltarea unor vechi imnuri bizantine şi prelucrate în tehnica componistică a Evului Mediu şi a Renaşterii este înfăţişată pe plan coregrafic prin compoziţii rafinate şi mişcări lente amintind desfăşurarea ceremonioasă a unui solemn ritual. Specificul discursului muzical conceput sub formă de passacaglie redă cu minimum de mijloace o ţesătură muzicală de o expresivitate nobilă şi reculeasă. Tema iniţială executată la violoncel şi preluată în diverse planuri sonore este transfigurată prin accente muzicale de o surprinzătoare putere expresivă ce permit vizualizarea unor stări aparent imobile, de interiorizare calmă şi exclud contrastele dramatice. Coregrafia urmăreşte îndeaproape sugestiile acestei subtile partituri muzicale, impunînd un dans sobru, bazat nu pe mişcarea descriptivă, exterioară ci pe însufleţirea prin plastica coregrafică a unor atitudini specifice desprinse, în acest caz, din codul imagisticii bizantine.

Reuşita deosebită a acestei lucrări convertită în limbajul dansului, recomandă posibilităţile sigure ale coregrafilor noştri de a valorifica cele mai bune pagini ale componisticii muzicale, conturînd astfel cît mai precis profilul baletului de inspiraţie românească.

Baletul *Carmen* de Bizet-Scedrin în regia maestrului Oleg Danovschi, a oferit ca de obicei în cazul interpretării acestui spectacol, un recital de virtuozitate ce îşi găseşte destul de rar egalul său în lume (interpreţi : Magdalena Popa, Ion Tugearu, Ştefan Bănică).

Interpretarea Magdalenei Popa, alături de Ion Tugearu şi Ştefan Bănică, întruneşte cele mai înalte superlative. Este surprinzătoare capacitatea de transfigurare a balerinei, care în spaţiul concentrat al dramaturgiei muzicale „joacă" pasiuni diverse ca dragostea şi aspiraţia pentru manifestarea ei neîngrădită, revolta împotriva unui destin tragic sau sfidarea curajoasă a morţii. Aceste sentimente sînt întruchipate de o plastică condusă cu o intuiţie desăvîrşită a resurselor expresive ale trupului uman, solista trecînd cu uşurinţă de la atitudinea iberică mîndră, la pasiunea nesofisticată sau la ritualul sacru al iubirii. Scena presimţirii morţii reprezentată de simbolicul joc al „cărţilor", prilejuieşte un monolog remarcabil al interpretei unde rolul de seamă revine expresiei feţei şi a mîinilor prin care sînt mimate speranţa sau înfiorarea, revolta sau resemnarea dureroasă în faţa morţii. Replica balerinului Ion Tugearu în rolul lui Don José este de un impresionant dramatism, tehnica de execuţie impecabilă a săriturilor şi rotirilor în aer fiind dublată de o profundă artă de transpunere actoricească. Regia lui Oleg Danovschi s-a remarcat prin sensibilitate, modernism şi printr-o neîntrecută putere de sugestie în redarea pasiunilor contradictorii ale personajelor.

Spectacolele de balet care s-au desfăşurat ulterior pe scena Festivalului internaţional George Enescu precum au fost cele susţinute de trupa de balet american condusă de Alvin Ailey, de ansamblul de dansuri tradiţionale din Okinawa, sau de cuplul de balerini sovietici Elena Guskina şi Iuri Vedeneev au constituit un prestigios bilanţ coregrafic care a prilejuit contacte artistice fructuoase cu reprezentanţii baletului românesc.

Emilia ENACHE

Ansamblul „Miyagi Minoru"

Perspectiva reală asupra unui tip de cultură, în spiritul şi în formele ei de exprimare, o dă distanţa mare. Pentru arta noastră europeană comparaţia cu tradiţiile extrem-orientale reprezintă o modalitate importantă de analiză. Situarea la alt capăt al lumii şi caracterul lor conservator, prin care ne trimit departe şi în timp, constituie de aceea pentru noi o inestimabilă referinţă. Interesul pentru arta japoneză este explicabil şi prin plasarea ei pe acelaşi plan cu a noastră, în faptul că paralel cu

produsul folcloric şi-a dezvoltat o artă de curte şi una de templu în forme ample, la nivelul savant de conştientizare şi de teoretizare a practicii artistice, care presupune o anume profesionalizare şi specializare a artistului, chiar cînd această evoluţie nu este foarte marcată, aşa cum vom vedea mai departe. Festivalul ne-a oferit şi o asemenea experienţă, apreciată cum se cuvine de publicul numeros care a umplut în două rînduri sala Operei române. În comparaţie cu alte manifestări ale artei japoneze pe care le-am cunoscut la noi în ultimii ani, Trupa de dansuri tradiţionale din Okinawa punea accentul acum pe arta spectacolului în spiritul noţiunii de „arte rappresentativa" din dezvoltarea operei italiene. Doar că suportul principal al acestui gen de artă de la Soare-Răsare este elementul plastic. Coloritul viu al decorurilor conţine în el lumina tropicelor, cu cert impact asupra spectatorului. De altminteri scenografia este cît se poate de simplă. Această restrîngere la datul esenţial cu minimă intervenţie a butaforiei se întîlneşte cu idealul de simplitate practicat în unele montări de operă europeană din secolul 20. Fastul, în schimb este conţinut în costume şi în recuzită. Superbe, grandioase, opulente, costumele intră şi ies din scenă în ritm deosebit de alert. Pe mişcarea lor se bazează fluenţa spectacolului. Scena aminteşte aci de o întreagă perioadă din evoluţia teatrului liric european, acoperind aproximativ secolul al 17-lea, cînd succesul întreprinderii conta mult pe bogăţia alaiurilor şi pe imaginaţia inginerească a maşinăriilor care puneau în mişcare decorurile. Acest din urmă rol, în spectacolul tradiţional din Okinawa, îl are recuzita, pe care actorii o joacă cu multă ingeniozitate. Şi coregrafia este aci mai degrabă decorativă decît acrobatică, contînd nu atît pe expresivitatea mişcărilor individuale — ideea de solo lipseşte din scenă — cît pe intuiţia figurilor de ansamblu, acelea care la noi delectează spectatorul din tribuna stadionului. Ideea virtuozităţii este tot atît de prezentă, de preţuită şi de cultivată în această artă tradiţională ca şi în spectacolul european, cu diferenţa că ea este rezultatul unui tenace exerciţiu colectiv, vizînd coordonarea şi controlul mişcării la nivelul ansamblului. Individul e aci o piesă a montajului. Tradiţia prezentată de Trupa din Okinawa avea două alcătuiri foarte distincte între ele, corespunzînd filierelor pe care le putem urmări şi la noi : una cultă, alta populară. Prima, interiorizată, recurge mai puţin la expresia directă a stărilor afective şi mai mult la reflectarea lor într-un sistem de coduri capabile să motiveze geneza şi să nuanţeze dinamica sentimentelor. Cea de a doua este continuu exuberantă, cu un mecanism de întreţinere făcut din giumbuşlucuri şi scamatorii. Instructive, pentru ilustrarea modalităţii de sinteză scenică, alta decît în spectacolul clasic european, au fost două fragmente de operă. Acolo, în insulele fostului regat Ryukyu spectacolul de sinteză, pe care îl numim la modul foarte general operă, s-a dezvoltat pe coregrafie ca mijloc principal de exprimare scenică. Aşadar artele concurează într-un asemenea spectacol cam în următoarea ordine : dansul, declamaţia, mima, cîntarea, mînuirea instrumentelor. Modalitatea pe care o propunea fragmentul din, să-i spunem după măsura noastră, opera semnată acum un sfert de mileniu de Tamaguchiku are în mod cert un caracter mai puţin artificios, scena forţează în mai mică măsură natura decît în spectacolul european cîntat. Cîntarea şi vorbirea se produc acolo cu aer firesc, la momentul potrivit cînd ele intervin spontan în existenţa reală. Vocea nu este impostată pentru belcanto, nici diafragma nu pare antrenată să împingă vibraţia vocii cît mai sonor afară din laringe. Cîntecul poate fi intonat cu răguşală, ori strangulat ori aproximativ aşezat pe tonuri, ceea ce contrazice estetica europeană. Aci contează în primul rînd obţinerea unui mod specific de intonare, potrivit caracterului fiecărui personaj, care trebuie să aibă şi gesturi specifice şi o melodie a sa. Epica în aceste opere e simbolică, dansul şi muzica servind la potenţarea stărilor afective. Deşi mereu prezentă prin instrumente ori prin canto, muzica nu ocupă planul important pe care îl acaparează treptat în evoluţia europeană. Ea nu trebuie remarcată. Ansamblul care o produce e foarte restrîns. Instrumentele probabil că stau prin culise de vreme ce sunetul lor a putut fi suplinit printr-o înregistrare pe banda magnetică. Am putut discerne timbrul instrumentului cu trei coarde, şamizen, în eterofonie cu fluierul sau cu şakuhaci, un soi de tilincă cu sunet mai puţin siflant.

În manifestările Trupei din Okinawa scena oferea imaginea unui stadiu sincretic şi nu de sinteză al artelor ca în genul european. Niciuna din activităţile conduse de actori (dans, pantomimă, recitare, canto, execuţie instrumentală) nu presupunea cultivarea artei la nivelul de performanţă care cere stăpînirea cu virtuozitate a vreunei practici, adică tocmai ceea ce dă autoritate spectacolului european.

Am apreciat în această întîlnire valoarea semnificativă a produsului artistic, capabil să exprime natura umană prin date proprii, diverse de cele europene, dar în deplin acord cu spiritualitatea pe care o reprezintă.

Radu STAN

Roberto Benzi—Ion Voicu

Cînd Roberto Benzi a debutat în 1961 la Bucureşti. prezentînd un program Haydn — — Saint-Saëns — Wagner — Stravinski în stagiunea Filarmonicii „George Enescu", pu-

blicul a fost cucerit de maniera în care tînărul dirijor francez — pe atunci în vîrstă de 24 de ani — îmbina seriozitatea pregătirii profesionale şi meticulozitatea muncii de repetiţii cu o exuberanţă specific meridională.

În anii care au urmat, Roberto Benzi a revenit periodic la Bucureşti, vădind de fiecare dată aceleaşi calităţi, evident amplificate prin îmbogăţirea neîncetată a experienţei concertistice. Prezent în Capitală cu prilejul Festivalului internaţional „George Enescu", de această dată însă la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, el şi-a atras din nou preţuirea publicului şi a colectivului instrumental datorită eleganţei şi eficienţei gestului, dar mai ales a urmăririi consecvente a concepţiei sale interpretative, întotdeauna dominată de o mare dorinţă de claritate. Tendinţa aceasta a apărut evidentă în *Simfonia nr. 4 în mi minor* de Brahms, căreia a evitat să-i reliefeze poezia „gri"-urilor, atît de caracteristic brahmsiană, deşi părţile extreme nu pierd nimic dacă sînt prezentate în lumina vie, strălucitoare, a unui soare mediteranean.

Dornic să aducă o contribuţie personală la omagierea lui George Enescu, Roberto Benzi a inclus în program *Rapsodia română nr. 2 în Re major,* căreia s-a străduit să-i reliefeze caracterul baladesc.

Interesul trezit de acest concert a fost potenţat prin prezenţa ca solist a lui Ion Voicu în *Concertul în sol minor* de Max Bruch. Maestru al arcuşului în deplina accepţiune a cuvîntului, Ion Voicu a ştiut să evite excesele de lirism, dar şi avînturile intempestive, realizînd o interpretare desăvîrşit echilibrată, dar totodată plină de strălucire virtuoză. Sonoritatea viorii sale Stradivari este mereu plină, caldă, nobilă ; în *Adagio* el a cîntat cu o rafinată delicateţe şi cu acea sinceră muzicalitate, care reflectă însăşi personalitatea sa artistică, în timp ce părţile extreme au apărut impregnate de un elan generos, totdeauna controlat de o tehnică riguroasă. Prima parte a *Concertului în la minor* de Johann Sebastian Bach, oferită ca „bis", a constituit omagiul emoţionant adus de Ion Voicu marelui violonist George Enescu, sub arcuşul căruia nemuritoarea pagină bachiană a răsunat de atîtea ori, cu o profunzime specific enesciană, în sălile noastre de concerte.

E. E.

„Gabrieli Brass Ensemble"

Sextetul „London Gabrieli Brass Ensemble" vine pentru prima oară în ţara noastră precedat de o reputaţie bine stabilită. El aduce în peisajul muzical o formulă foarte puţin uzitată, aceea a ansamblului de alămuri de preferinţă în componenţa de cvintet sau sextet, dar şi — aşa cum ne informează programul de sală — în componenţă extinsă.

Sonoritatea caldă, rotundă, niciodată stridentă, omogenizarea perfectă a timbrelor, perfecţiunea tehnică umanizată de spontaneitate şi simplitate, de o totală lipsă de poză şi de o evidentă plăcere de a face muzică sînt trăsăturile caracteristice ale formaţiei.

O specialitate a ansamblului — şi scopul iniţial al alcătuirii lui — este propagarea muzicii Renaşterii, destul de bogată în asemenea partituri. În programul prezentat în Sala Radiodifuziunii, muzica renascentistă a fost ca număr de piese preponderentă (din păcate nu şi ca extensie în timp). Gabrieli, Holborne, Purcell, Zelenka şi mai ales Tylman Susato au fost momente privilegiate de muzică. Autenticitatea universului sonor renascentist ne-a fost garantată şi de folosirea virtuoză a unor instrumente de epocă, ca de exemplu serpent, trompetă clarino, cromorn etc., care au permis combinaţii timbrale neobişnuite, de o mare frumuseţe.

Momentul culminant al concertului a fost fără îndoială fragmentul din *Arta Fugii* de Bach realizat cu un simţ desăvîrşit al polifoniei, cu o transparenţă a liniilor, un echilibru sonor şi o naturaleţe în conductul vocilor, ideale.

E păcat că ieşind din aria acestui repertoriu de mare substanţialitate formaţia şi-a completat programul şi cu cîteva lucrări — menite probabil a ne demonstra disponibilităţile ei stilistice şi tehnice — în care efectele treceau înaintea expresiei, şi strălucirea instrumentală înaintea celei muzicale.

Dar, oricum, acest concert a fost unul dintre momentele de muzică de înaltă calitate din Festival.

E. Z.

Musica Rediviva

Una dintre particularităţile celei de a VIII-a ediţii a Festivalului este ponderea mare a concertelor susţinute de formaţii camerale mai ample. Fie că ne gîndim la „Deutsche Kammerakademie", „Quodlibet musicum" sau Orchestra de cameră din Tg. Mureş, la coralele „Madrigal", „Cappela Transilvanica" sau „Collegium musicum", calitatea manifestărilor susţinute a argumentat marele interes manifestat de public, stabilind un climat de receptivitate faţă de aşa-numitul repertoriu intermediar, situat între concertele spectaculoase şi cele cu formulă camerală consacrată. Programul prezentat de „Musica Rediviva" ilus-

trează elocvent o asemenea orientare modernă spre o literatură variată ca formulă a componenței interpretative, agreabilă prin diversitate și, în consecință, mult mai accesibilă marelui public decît repertoriul specializat într-un anumit gen.

Alcătuit din muzicieni de elită, ansamblul „Musica Rediviva" și-a impus personalitatea în primul rînd datorită lui Ludovic Baci, artist egal interesat de tălmăcirea literaturii simfonice sau operistice, cît și de pasionanta incursiune în muzica de epocă. Cunoscător al unui mare fond muzical tradițional, Ludovic Baci ne-a oferit adesea versiuni de reală valoare estetică, așa cum a fost și *Ofranda muzicală* de J. S. Bach prezentată cu discreție și rafinament în partea a doua a programului de Festival.

Reascultarea unor partituri „potrivite" cu profilul formației, create de compozitorii noștri, este de natură să definească noua orientare a repertoriului ansamblului „Musica Rediviva", cu un spectru stilistic din ce în ce mai larg (evoluție asemănătoare, am spune, cu cea a coralei „Madrigal"). *Melodie infinită* de Theodor Grigoriu, ecou românesc al romantismului wagnerian („exercițiu de stil" preciza Radu Gheciu în programul de sală), *Memoria Putnei* de Mihai Moldovan, subiectivă imagine sonoră a unei trăiri în care trecutul și prezentul se contopesc într-o viziune unică, iată două partituri prin care formația intervine cu personalitate în acțiunea popularizării creațiilor noastre contemporane. Cu *Dansuri românești din secolul XVIII*, prelucrate pentru ansamblu de către Ludovic Baci, după notațiile păstrate de monografia lui Sulzer despre „Dacia transalpină...", dirijorul ne-a propus ideea existenței unui posibil clasicism autohton, nu lipsit de farmec. Iată, prin direcțiile stilistice demonstrate acum, confirmată încă o dată rațiunea de a fi a formației „Musica Rediviva", pe care melomanii o situează deja la cotele valorice reprezentative pentru viața muzicală românească.

Gr. CONSTANTINESCU

Raina Kabaivanska în „Tosca"

Întîlnirea cu un mare solist, cel dintîi contact, la rampă, cu o personalitate renumită a artei interpretative este, cred, unicul moment în care publicul încearcă o senzație ce s-ar putea compara, eventual, cu tracul atît de familiar artiștilor, fie ei mari sau mici. Pentru că, foarte natural, grăbindu-se către această promițătoare întîlnire, spectatorul nu se poate împiedica să se întrebe, cu o anume emoție : nu mă va dezamăgi oare el, artistul ? va fi oare el astăzi în acea formă excelentă care l-a consacrat ? va reuși el oare performanța din înregistrările pe care i le cunosc și pe care le admir atît ? Și, bineînțeles, arareori răspunsul la aceste întrebări se dovedește, după spectacol, a fi fost afirmativ. Căci plăcuta așteptare a întîlnirii cu ilustrul solist face ca, în mintea spectatorului, imaginea acestuia să capete dimensiunile însuși idealului interpretativ, iar în confruntarea cu realitatea artistică orice — omenească și inevitabilă ! — imperfecțiune, cît de mică, să ia proporții catastrofale. Există însă și cazuri — foarte rare, desigur — cînd calitățile unui interpret, cunoscut doar din comentariile presei și, cel mult, din înregistrări, se dovedesc în adevăr mult mai presus chiar decît în închipuirea publicului. Ei bine, evoluția Rainei Kabaivanska în „Tosca" a constituit o astfel de situație fericită. O voce nu foarte amplă dar lucrată cu o îngrijire, stăpînită cu o siguranță, mînuită cu o dezinvoltură, pusă în valoare cu o pricepere — impresionante, toate ; o muzicalitate înnăscută dar cu perseverență cultivată, o știință a pătrunderii discursului în esența lui constructivă și expresivă în același timp, o inteligență a rostirii acestuia îmbinînd logica cea mai riguroasă cu farmecul spontaneității aparente ; o prezență scenică remarcabilă, avantajată de datele fizicului ideal pentru o soprană (suplețe, eleganță, feminitate) dar mizînd nu pe acestea, ci pe notabile însușiri actoricești etalate ferm, consecvent, însă fără ostentație — iată armele cu care Raina Kabaivanska a cîștigat bătălia pentru stima publicului românesc. A mai aruncat însă în joc, pentru a cuceri admirația entuziastă a acestui public, dogoarea unei trăiri artistice totale, incandescente, care investea cu forță de adevăr fiecare gest, atitudine, expresie, privire — temeinic elaborate cu ascuțimea simțului psihologic și la fel de temeinic asimilate, pînă la conștiința producerii lor ca reacții firești ale omului-personaj. În plus, Raina Kabaivanska s-a dovedit a fi un artist adevărat, în înțelesul contemporan al cuvîntului, prin faptul că, ignorînd detașarea tipică „primadonei", nu numai că nu face abstracție de interpretarea întregii echipe, dar comunicarea sensibilă cu aceasta este atît de substanțială, încît cîntul și jocul său marchează ca un seismograf fluxul de emoție autentică pe care îl emană sau nu partenerii. Este de înțeles, astfel, de ce adevărata măsură a valorii sale, Raina Kabaivanska a dat-o în finalul actului II, acolo unde replica îi era dată, la aceeași altitudine a tensiunii emoționale (chiar dacă nu și la același grad de precizie în execuția partiturii), de către un artist de talia lui Nicolae Herlea (cu care, de altminteri, soprana a mai jucat la Scala, Metropolitan și Barcelona) și nu în actele extreme ale operei, unde elanul interpretării sale nu-și găsea ecou în maniera mai

rece, mai impersonală a lui Ionel Voineag — tenor cu o voce extrem de generoasă, de mare calitate și ale cărui disponibilități pentru genul liric promit o frumoasă carieră, dar care, pentru moment, este handicapat prin lipsa de experiență scenică, arătîndu-se preocupat exclusiv a-și pune în valoare glasul și neglijînd dimensiunile actoricești (și, pe alocuri chiar pe acelea pur muzicale) ale rolului. Exemplar sub acest raport cîntăreț-actor este, în episodicul rol al sacristanului, Constantin Gabor (ca de altfel în realizarea tuturor personajelor pe care acest artist le-a abordat de-a lungul carierei sale), în vreme ce Valentin Loghin și Marcel Angelescu conturează și ei două posibile ipostaze ale unor personaje antitetice : Angelotti — Spoletta. Servit de o partitură admirabilă și servind-o la rîndu-i cu mare probitate și mult suflet, corul Operei Române pregătit de Stelian Olariu face aici, din nou, dovada înaltei sale clase — demonstrație care nu a reușit, de astă dată, orchestrei aflate sub bagheta dirijorului Cornel Trăilescu, căreia trebuie totuși să-i acordăm circumstanțele atenuante constituite de situarea ei în fosa unei scene total improprii pentru spectacolul de operă (pe care acest transplant la Sala Mare a Palatului îl văduvește, în plus, de efectul considerabil al decorurilor complete originale — în cazul de față de o mare frumusețe plastică). Beneficiul situației de fapt ar fi totuși acela că un număr mai mare de spectatori a putut-o vedea și auzi (prin intermediul amplificării, desigur) pe Raina Kabaivanska în „Tosca"...

Luminița VARTOLOMEI

Eugenia Moldoveanu în „Madame Butterfly"

Surpriza cea mai mare (și cea mai fericită — se va vedea îndată de ce) a Festivalului a constituit-o, fără îndoială, spectacolul Operei Române cu „Madame Butterfly". Cea mai mare, pentru că în seria de prezențe ale unor oaspeți iluștri de peste hotare pe scenele de teatru muzical și coregrafic ale reuniunii artistice de la București (cu promisiuni — ulterior — în parte confirmate, în parte mai puțin împlinite) un spectacol din repertoriul curent al scenei lirice a capitalei, chiar avînd drept capete de afiș pe cei doi laureați ai concursului internațional de la Nagasaki — Eugenia Moldoveanu și Emil Gherman — și chiar cîntat în limba italiană (atù pentru autenticitatea interpretării și, deopotrivă, pentru muzicalitatea discursului) nu intra nicidecum, ca interes, pe unul din primele locuri în pronosticurile pe care cu toții sîntem tentați să le facem, înaintea unei asemenea parade (cu inevitabile implicații competitive) de forțe artistice de prim rang. Cea mai fericită surpriză, deci, pentru că s-a dovedit astfel în ce mod se poate realiza *evenimentul* acolo unde este așteptat obișnuitul (chiar dacă, desigur, și acesta de foarte bună calitate) ; s-a dovedit, astfel, cum cu forțele artistice interne se poate clădi un spectacol care nu numai să reziste comparației cu acelea oferite de cele mai mari teatre lirice ale lumii ori de cele mai renumite festivaluri internaționale, chiar de gen, ci care să constituie, în sine, un moment de referință în istoria scenei ce l-a produs și, deopotrivă, un moment memorabil în „cariera" de spectator a multor iubitori de operă. „Madame Butterfly" este astăzi, probabil (neapărat însă în această formulă, cu un Pinkerton în persoana lui Emil Gherman, invitat de la Opera Română din Cluj-Napoca), spectacolul de maximă reprezentativitate al primei noastre scene lirice (din repertoriul tradițional, firește), așa cum a fost, cu mulți ani în urmă și de asemeni, vreme de mulți ani, „Bărbierul din Sevilla" sau cum este și acum, în repertoriul său coregrafic, „Carmen" de Bizet-Scedrin. Pentru că „Madame Butterfly" este — repet, în această formulă — un spectacol „de echipă" în adevăratul înțeles al expresiei, adică nu numai un spectacol în care rolurile sînt abil distribuite pe baza evaluării disponibilităților particulare ale fiecăruia dintre interpreți la nivelul tuturor parametrilor artei lirice, ci un edificiu complex, clădit într-un echilibru desăvîrșit, realizat printr-o amplă rețea de relații trainice create între acești interpreți. Pe o asemenea temelie solidă și impunătoare, prezența unei artiste de excepție cum este Eugenia Moldoveanu (o foarte mare cîntăreață și o foarte mare tragediană, capabilă să facă credibil personajul chiar în inevitabilele lui aspecte convenționale, prin sinceritatea și convingerea trăirii și printr-o forță contaminantă de comunicare a emoției, de așa manieră încît aceasta iradiază nu numai de pe scenă către sală, dar se propagă și se intensifică, răsfrîntă în sensibilitatea fiecărui spectator) nu se singularizează, desigur, dar găsind mediul propice conservării și cultivării tensiunii artistice voite, aflîndu-i ecoul amplificator în replica partenerilor poate urca în voie spre sferele cele mai înalte ale artei, fără teama că o singură stîngăcie a cuiva din echipă va distruge într-o clipă efectul magic obținut asupra publicului. Această echipă-bloc este pe scena Operei Române, în acest spectacol, formată din — îi citez într-o ordine absolut întîmplătoare — Veronica Gârbu, Eduard Tumageanian, Adrian Ștefănescu, Cristian Mihăilescu, Emil Iurașcu și Emil Gherman — acest cîntăreț ce beneficiază în cînt de o voce remarcabilă și de o degajare de invidiat în joc (profitabilă în con-

ceperea unui personaj de factura lui Pinkerton dar poate — atenţie ! — handicapantă într-un rol de mai mare profunzime). La aceleaşi cote maxime ale perfecţiunii şi expresivităţii, orchestra şi corul au răspuns cu promptitudine şi sensibilitate gestului dirijoral ferm şi — în acea seară — inspirat al lui Constantin Petrovici.

L. V.

Atelierul de muzică contemporană din R. P. Polonă

Atelierul de muzică contemporană din R. P. Polonă este o formaţie de creatori, nu numai prin faptul că este plasat sub conducerea reputatului compozitor Zygmunt Krauze, care deţine partida pianului în ansamblu, ci şi pentru spiritul ce le animă interpretările, anume acela al unei totale disponibilităţi tehnice, conceptuale, disponibilitate care merge de la manevrarea mai multor instrumente — după cum s-a văzut, sînt lucrări în care nici unul din cei patru membri ai ansamblului nu cîntă la instrumentul pe care ni-l recomandă programul de sală în dreptul numelui său — deci, de la manevrarea mai multor instrumente, la participarea vocală şi scenică şi pînă la contribuţia creatoare efectivă, în lucrări de improvizaţie ce se edifică sub ochii noştri, în chiar timpul concertului.

Alături de Zygmunt Krauze — cum spuneam, un compozitor de marcă al noii şcoli muzicale din R. P. Polonă, iniţiator de orientări ingenioase în muzica ţării sale, interpret de acută inteligenţă şi cu o prezenţă scenică captivantă, Atelierul de muzică contemporană este alcătuit din Edward Borowiak — trombon, Witold Galezka — violoncel şi Ceslaw Palkowski — clarinet. Alături de performanţele tehnice despre care am vorbit, este cazul să relevăm aptitudinile psihice care fac din interpretările formaţiei acte de retransmisie muzicală vie, spontane şi premeditate, în acelaşi timp, întotdeauna sesizante, ale spiritului partiturii şi intenţiilor componistice.

Programul pe care l-am urmărit în cadrul Festivalului „George Enescu" s-a deschis cu o lucrare a lui Zygmunt Krauze, conducătorul şi pianistul ansamblului. Intitulată *Soundscape* — Peisaj sonor — piesa nu-şi dezminte titlul, anume printr-o stare poetică, o atmosferă creată cu economie şi simţ al sugestiei. Putînd-o încadra în categoria muzicii minimale, lucrarea este o incursiune într-un peisaj istorico-stilistic creionat precis şi elocvent. De remarcat, aici, nici unul din cei patru membri ai formaţiei nu cîntă la instrumentul al cărui titular este.

Apoi, *Dansul miniştrilor la Dl. Pompidou* — al lui Luc Ferrari — o glumă muzicală, un post-stravinski redescoperit, unde s-au remarcat virtuţile de echipă ale ansamblului polonez, ştiinţa de a trimite poanta către ascultător.

Wlodzimierz Kotonski, o autoritate a avangardei muzicale poloneze, este prezent cu o piesă de notorietate din creaţia sa — *Pentru patru*. Este o muzică de stil sever, un serialism tratat adesea în manieră punctualistă, riguros tăiat, cu contraste implacabile. Tot post-serială, de data aceasta mai acuzat epigonică, a fost lucrarea *Manzit* de Karl Erik Wellin.

Muzica ritmată a lui Kazimierz Serocki solicita, pe lîngă participarea instrumentală, şi pe cea vocală a interpreţilor. Este tot o glumă muzicală, bazată pe exploatarea plină de fantezie a unei singure formule ritmice acide.

Din creaţia românească, echipa condusă de Zygmunt Krauze a ales lucrarea *Cantus Firmus* de Nicolae Brînduş. Piesă mediană în ciclul *Phtora*, în care autorul testează diferite grade de libertate acordată interpreţilor în improvizaţie, *Cantus firmus* conţine un cod de norme pe care instrumentiştii le realizează concret sonor. Versiunea Atelierului varşovian s-a distins prin subtilitatea pauzelor, ţesute într-o atmosferă de mister.

De mare densitate, lucrarea *Musiquette IV* de Henryk Gorecki propune un şir de secvenţe în care trombonul are un rol dominant. Este o juxtapunere de planuri sonore compacte, tensionate, cu o retorică de cea mai bună calitate. Piesa are reminiscenţe sonore medievale, evocă o lume frustă şi declamatorie, totodată.

Trecînd peste *Quartet 2 + 2* de Boguslaw Schäffer, prea respectuoasă faţă de tradiţia anilor '60, ajungem, la sfîrşitul programului, să întîlnim o altă lucrare a lui Krauze — *Idyll*. Este o muzică „pop" (cultă), uzînd de viele şi cimpoaie şi o bandă magnetică pe care erau înregistrate vaci încercîndu-şi vocea şi broaşte orăcăind. Un „rousseau"—ism naiv, într-o mare măsură cuceritor tocmai prin francheţea naivităţii.

Dincolo de interpretarea impecabilă tehnic şi plină de fantezie, prezenţa în Festival a Atelierului polonez a avut meritul de a fi panoramică.

Costin CAZABAN

Oedip

Madrigalul

„Poem bizantin" de Doru Popovici

Corul „Madrigal"

...De la Barcelona la New York, de la Moscova la San Francisco și Los Angeles, de la Leningrad la Seattle, pe coasta Pacificului, de la Berlin la Dallas... Într-un spectacol cu o formație de indieni americani în rezervația de la Oklahoma, la Aimes în Yowa, într-o sală de 5 000 de locuri fără amplificare ; prezentarea Missei „Creola" împreună cu grupul de argentinieni conduși de Ariel Ramirez în orașele de pe coasta malfitană ; la Bergen în Norvegia într-o catedrală curioasă ca acustică și arhitectură, la Taormina, în Teatrul antic cu 15 000 de locuri... ; în mari săli de concerte ale lumii, la peste 30 de festivaluri internaționale, în toate orașele țării. *Marin Constantin,* un pasionat propagator al artei muzicale românești. A inițiat serialul de documente ale culturii vocale în Transilvania, Muntenia, Moldova, începînd cu secolul XIII pînă în secolul XVII ; de la Eustatie Protopsaltul (școala de la Putna), Honterus, Filotei Sin Agăi Jipei, Ioan Duma Brașoveanul — cel care a promovat muzica bizantină în Ardeal. A dat strălucire, alături de madrigaliști, acelor documente găsite de către muzicologii noștri în arhivele Academiei Române, la Iași, Sibiu, Putna, pe muntele Athos, în S.U.A. Muzică veche, muzică modernă, pînă la compozițiile dedicate „Madrigalului" de către Anatol Vieru, Alexandru Pașcanu, Ștefan Niculescu, Olah, Pautza, Mihai Moldovan, Marbé, Dinu Petrescu... Peste 500 de lucrări parcurse (literatură românească și universală), peste 120 ore muzică pe disc, peste 200 de opusuri înregistrate !

Cînd „Madrigalul" a cîntat la „Gala Scînteii" am spus că a fost poate cel mai emoționant concert din cariera sa de peste 16 ani ! Cînd l-am auzit la Berlin, în fața unui public sever, care după fiecare piesă devenea mai exuberant, mai darnic în aplauze — am crezut, de asemenea, că este unul din momentele cele mai reușite ale acestor colegi celebri. Cu siguranță însă „Madrigalul" a dăruit celei de-a VIII-a ediții a festivalului enescian, cel mai minunat concert al său... A împletit *Omagiu lui C. Brîncoveanu* de Filotei, cu nobilul *Timp al cerbilor* de Tiberiu Olah, cu acea „simfonie" închinată copiilor lumii — *Ofranda,* de Sabin Pautza... Marin Constantin cercetează, investighează neobosit resurse neștiute ale vocii și în același timp pagini corale necunoscute. Fiecare voce — o partidă, fiecare partidă, ca o singură voce. Drum deschis spre improvizație, spre demonstrația valențelor eterofoniei, a valențelor polifoniei moderne. Și pentru exemplificare, de la Palestrina la vivantul *Dicționar de muzică al profesorului Nontroppo* de K. Michemm ; la *Continuum 2* de Dinu Petrescu — o piesă lirică (da, lirică !) care apelează la sintetizator, o muzică ambientală care pare să culeagă esența unor pagini știute de secole, să le dea culoare și vibrație modernă, să le amplifice ; să trimită ascultătorul cu gîndul nu la trecut, nu la prezent, ci, zic eu, spre viitor. Apoi un moment de armonie bine chibzuită, aranjată pe portativ cu sensibilitate, — *„Passacaglia"* din Cantata *Românie, țară de dor* de Cristian Brâncuși ; și, *„Festum hibernum"* — o pagină de Alexandru Pașcanu (cu siguranță încă o piesă în repertoriul de aur al „Madrigalului") ; o creație căreia îi simți pulsul, îi simți viața, de la primele sunete simți cum se clădește, cum pătrunde și te cheamă într-un univers fascinant, cum este folclorul.

Cîtă dreptate avea Leopold Stokowski !

„Madrigal" — Marin Constantin — perfecțiune !

Sm. O.

Cvartetul „Voces contemporanae" Corul „Cappella Transylvanica„

Vineri 21 septembrie, Ateneul Român a găzduit concertul extraordinar a două dintre formațiile camerale de frunte, a căror activitate bogată și plină de roade se înscrie în coordonatele unei tradiții vii în viața noastră muzicală.

Experiența celor șapte ani de muncă intensă se dovedește a fi argumentul cel mai puternic în motivarea performanțelor atinse de cvartetul „Voces contemporanae". Exemplul celor patru tineri muzicieni ne adeverește o dată în plus — dacă mai era nevoie — că stabilitatea unei formații, echilibrarea dinamică a trăirilor actului interpretativ formează la un loc condiții obligatorii întru edificarea cvartetului de coarde, „formația de aur" a muzicii de cameră. Perfect împlinit sub raport timbral, înzestrat cu potențe sonore de amplă desfășurare, grupul celor patru instrumente de coarde are la dispoziție cel mai vast și interesant repertoriu cameral, ilustrînd cu pregnanță toate epocile creatoare ale muzicii universale. Este aceasta o șansă pentru muzicienii pasionați ce se consacră efortului zilnic spre sudarea unui cvartet, dar este și o capcană periculoasă care, doar cu gust artistic, intuiție și discernămînt, poate fi ocolită.

Cei patru din „Voces" — Bujor Prelipcean, Anton Diaconu, Gheorghe Haag și Dan Prelipcean, cunosc în mod cert formula optimă pentru alcătuirea unui program de concert, astfel

că în cele două lucrări interpretate ne-au relevat mai toate calităţile care au cucerit publicul de la Iaşi, Bucureşti, Istambul, Bordeaux, Bayreuth sau Varşovia.

Specialiştii aflaţi în juriile concursurilor internaţionale desfăşurate la Colmar (Franţa) şi, în vara acestui an, la Hanovra (R.F.G.) au apreciat valoarea de perspectivă a formaţiei ieşene, acordîndu-i prestigioase premii.

Ne-a plăcut sinceritatea şi obiectiva dăruire pe care „Voces" a pus-o în redarea *Cvartetului nr. 7* de Wilhelm Berger şi unde momentul perfecţiunii a fost atins în partea a III-a, inspirată realizare sonoră, probă a maturităţii atinse în gîndirea fenomenului specific cameral.

În *Cvartetul op. 95 „Serioso"* de Beethoven, masa sonoră a partiturii a fost structurată cu fineţe psihologică, cele patru voci integrîndu-se în mod logic discursului aproape orchestral ; profunzimea destăinuirilor impregnate de un nobil lirism s-a concentrat în susţinerea liniei melodice iniţiate de violoncel şi preluată de celelalte instrumente. Pagina beethoveniană a oferit posibilitatea afirmărilor individuale, subordonate însă idealului comun : contopirea într-un tot unitar.

Deşi are o activitate ce însumează două decenii de eforturi încununate de succese, corul de cameră „Cappella Transylvanica" al Conservatorului „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca ne este mai puţin cunoscut. Cu satisfacţie, vom începe prin a afirma că — pe deplin meritată — apariţia acestui cor în Festivalul „George Enescu" ne-a convins în totalitate asupra capacităţii profesorului Dorin Pop, dirijorul şi animatorul corului, de a ridica pe culmile artisticului iniţiativa sa de mare valoare culturală şi educativă.

Abordînd zone repertoriale largi, dirijorul a modelat vocile coriştilor săi printr-o muncă pe care o bănuim severă, sistematică şi continuă, posibilităţile tehnico-vocale atinse asigurînd o maximă suplete în rezolvarea problemelor complexe ivite în interpretarea lucrărilor aparţinînd unor epoci şi stiluri diverse.

Madrigalele de Marenzio, Monteverdi şi Gesualdo au sunat învăluitor sub cupola Ateneului, avînd puritate, limpezime şi impresionînd printr-o acurateţe intonaţională, venită mai mult dintr-o convingere intimă a fiecărui corist decît dintr-o rece corectitudine profesională.

În partea dedicată muzicii româneşti, Dorin Pop şi corul său au ales lucrări de Tudor Jarda, Dan Voiculescu, Vasile Herman, Cornel Ţăranu şi Adrian Pop. Citatul folcloric, aluzia la filonul popular sau rafinata subliniere a melosului ardelenesc — modalităţi personale de exprimare a fiecărui compozitor — au emoţionat datorită sensibilităţii şi maleabilităţii interpretării.

Vom aştepta cu interes apariţiile corului de cameră „Cappella Transylvanica" sub conducerea dăruitului său dirijor Dorin Pop, în concerte viitoare pe scenele bucureştene.

Seara camerală, admirabil închegată, pe care am petrecut-o împreună cu cvartetul „Voces Contemporanae" şi corul „Cappella Transylvanica" a fost edificatoare pentru înaltul grad de măiestrie artistică la care muzicienii patriei noastre îşi profesează cu incandescent devotament arta.

Anca RÂPEANU

„Collegium musicum" din R. S. F. Iugoslavia

Formaţia corală feminină „Collegium Musicum" din Iugoslavia este unul din numeroasele ansambluri ce îmbină în chip fericit virtuţile coralei de tip profesionist cu acelea ale corului de amatori. Cheia succesului acestei fericite întreprinderi o deţine, fără discuţie, energica conducătoare a ansamblului Darinka Matić-Marović, o entuziastă promotoare a cîntului coral privit drept act de cultură, de cultivare muzicală şi spirituală atît a colectivului de interpreţi cît şi a marelui public. În vederea concertului bucureştean, din repertoriul larg al formaţiei, oaspeţii au realizat o selecţie clară : pe de o parte, muzică religioasă de tradiţie răsăriteană şi vest-europeană, creaţii vechi şi contemporane şi, pe de altă parte, lucrări corale reprezentative ale compozitorilor actuali din Iugoslavia. Şi, în acest sens, se poate afirma cu deplin temei faptul potrivit căruia „Collegium Musicum" apare drept o perseverentă propagatoare a spiritualităţii popoarelor din ţara vecină şi prietenă.

Menţionam mai înainte drept o specificitate a acestei corale, cultivarea virtuţilor profesioniste îmbinate cu acelea ale corului de amatori ; este vorba despre virtuţi de omogenizare, de aleasă reliefare a planurilor armonice şi polifonice în paralel cu cultivarea unei culori vocale cît mai naturale, nesofisticate, proprii vocii nelucrate în şcoala de cînt.

Se obţin indiscutabil o naturaleţe, un specific direct, nemijlocit al expresiei ; dar, în egală măsură varietatea timbrală se atenuează în favoarea unei omogenităţi coloristice, poate prea pronunţate. Darinka Matić-Marović ştie să evite pericolul monotoniei coloristice, cultivînd în schimb, maleabilitatea masei corale.

Sonoritatea obţinută este, în consecinţă, departe de cea îndeobşte cunoscută în coralele de tip academic ; este un nontradiţionalism ce rezultă în mod firesc prin cultivarea îngrijită a expresiei cîntului nerutinat, natural, de o remarcabilă prospeţime.

Din această cauză, forța expresivă este potențată în cel mai înalt grad iar veridicitatea demersului coral capătă credibilitate în toate lucrările abordate chiar dacă particularităților stilistice li se acordă o importanță secundară.

Dumitru AVAKIAN

Cvartetul „Philharmonia" Orchestra de cameră din Tg. Mureș

Evoluția cvartetului „Philharmonia" a pus publicul auditor în contact cu o formație binecunoscută prin soliditatea ei artistică, prin bogata experiență interpretativă acumulată în cei aproape 15 ani de existență.

Cvartetul, perfect omogen, sună efectiv ca un singur instrument de bună calitate. Rafinamentul demersului interpretativ se exprimă și în echilibrul ideal între „vocile" în care extremele, vioara întîi și violoncelul, se apropie de vocile interioare a căror personalitate apare pregnantă.

„Philharmonia" are o agogică nuanțată și o dinamică a discursului muzical decurgînd cu necesitate și înțelegere stilistică din deslușirea sensurilor partiturii. Același lucru se poate spune și despre capacitatea de a reconstitui forma, așa cum — bunăoară — am simțit-o în partea a III-a a *Cvartetului* lui Constantin Silvestri. Armoniile sună compact, evoluția lor este unitară în jocul nuanțelor iar fluența polifonică lasă să se întrevadă un simț deosebit, în acest sens, al formației. Incisivitatea ritmică afirmată cu dezinvoltură a apărut pregnantă, mai ales în același Cvartet de Silvestri.

Lucrarea este fundamentală în literatura de gen românească. Scrisă cu mai bine de trei decenii în urmă, ea trădează pe excelentul muzician, care a fost Silvestri. De o excelentă scriitură pentru cvartet de coarde, muzica afișează un modernism discret. Velocitatea se conjugă cu o polifonie dedusă din însuși tipul de instrumentalism, în vreme ce expresivitatea colorează, într-o împlinire bine gîndită, pagini ca cele ale părții a III-a.

Cvartetul „Philharmonia" a intuit dimensiunile stilistice ale muzicii, pe care a slujit-o cu dăruire și inteligență.

Cvartetul în la minor, op. 51 nr. 2, este o pagină de referință în creația camerală a lui Brahms. Expresia oscilează între candoare și patos romantic iar formele au o complexitate specifică, unele mișcări (ca cea de a II-a, de exemplu) atingînd monumentalitatea. Ca și în alte lucrări, ca și în simfonii, părțile extreme străjuiesc pe cele două mediane mai întotdeauna gemene (sau aproape) ca problematică. Cvartetul „Philharmonia" nu a reliefat suficient, pregnant, contururile expresive ale mișcărilor — și aceasta în mod diferențiat. Cedînd pe alocuri în fața construcției, a părților ca și a întregului, „Philharmonia" a atacat opus-ul brahmsian cu ardență romantică, frazînd generos și, în general, în limitele unei judicioase concepții stilistice.

Orchestra de cameră (fără dirijor) a Filarmonicii din Tg. Mureș este binecunoscută publicului bucureștean din evoluții anterioare. Este o formație de mare performanță. Ajunsă la nivelul unei tehnici orchestrale perfecte, dodevind predilecții și orientări mature în privința repertoriului, Orchestra din Tg. Mureș a încîntat printr-un program de mare diversitate stilistică, solicitînd sub toate raporturile interpreții.

Stampe vechi de Sigismund Toduță este o lucrare remarcabilă prin vioiciunea, caracterul alert al dicursului muzical. Atît de strălucitoare apare virtuozitatea încît se cere semnalată cu prioritate cu toate că nici alte coordonate nu sînt, nu pot fi trecute în rîndul unora secundare. Ne gîndim la rezonanța folclorică, la spectaculozitatea evoluțiilor contrapunctice agrementată cu momente armonice acide, la dinamismul mereu mai alimentat, împins pînă într-o zonă a freneziei sonore, al unei apoteoze a virtuozității. Orchestra de cameră din Tg. Mureș a fost absolut impecabilă în tălmăcirea textului muzical semnat de Toduță.

Ca și în lucrarea lui Eduard Terenyi, *In memoriam Bakfark,* apropiată prin unele elemente de scriitură de precedenta. O muzică ce, pe de o parte, ține la păstrarea unei atmosfere „de epocă", apelînd — în acest sens — la citatul melodic, la aspectările modale. O muzică, pe de altă parte, acuzînd „modernitatea", de bun și rafinat gust, aceasta constînd nu numai în dimensiunile originalității (o armonie complexă, savuroasă, heterofonii, momente pointiliste sau aleatoare, moduri de atac dintre cele mai diverse etc.) ca și în îmbinarea perfect armonioasă a celor două grupe de elemente expresive și tehnice. De mare efect această investigare a unui melos arhaic de pe pozițiile unei tehnici contemporane.

Elegia lui Zeno Vancea, de un concept polifonic primordial, are o expresie statuară materializată printr-un limbaj sever, aspru, antiretoric. Orchestra a știut să pună în evidență elementele motivice, celulele melodice care stau la baza tramei muzicale.

Cu *Concertul pentru patru viori și orchestră op. 3, nr. 4* de Vivaldi, formația tîrgu-mureșeană a dat dovada mobilității ei stilistice. Am remarcat acurateța, corecta proporționare a volumelor sonore, subtilul dialog al nuanțelor, sonoritățile compacte — ca și calitățile solistice ale grupului condus de concertmaestrul Iuliu Hamza.

În sfîrșit, pe linia aceleiași mobilități stilistice s-a situat și tălmăcirea cu înțelegere a

celor *Cinci piese pentru orchestră de coarde* de Hindemith. Alura romantic-tîrzie a melodicii cu caracter elegiac din prima piesă, tonusul mai ridicat ca de intradă al celei de a doua în drumul către a treia, tipic hindemithiană prin asprimea seacă a muzicii, întreaga expresie a penultimei piese, evoluînd în dinamismul unei polifonii compacte şi reconstituirea marilor suprafeţe-pedală din final, toate acestea au făcut din lucrarea lui Hindemith în tălmăcirea Orchestrei de cameră din Tg. Mureş încheierea cu brio a unui program, cum spuneam, de selectă alcătuire şi — pe măsură — realizare meritorie în „planul interpretării".

Th. D.

Deutsche Kammerakademie

Concertul formaţiei Deutsche Kammerakademie din Republica Federală Germania a fost o întîlnire plăcută cu un ansamblu în care muzica este tratată entuziast şi sincer. Cu sediul în oraşul Düsseldorf, formaţia este condusă de Johannes Goritzki, profesor la Institutul „Robert Schumann" din localitate, de formaţie violoncelist, calitate în care şi-a adjudecat o menţiune la concursul „P. I. Ceaikovski" de la Moscova şi Premiul Cassado. Apariţia sa ca violoncelist, într-un concert de Haydn necunoscut la noi, tot în Re major ca şi celebrul concert pentru violoncel al părintelui clasicismului, a fost mai puţin concludentă, Goritzki practicînd un cîntat permanent în forţă, pripit, cu tempi hazardaţi şi fără a-şi rezerva plăcerea de a detalia imaginile sonore.

Cu totul altfel suna însă muzica făcută sub supravegherea sa, sau cînd participarea sa instrumentală se rezuma la o ştimă de ansamblu. Formaţia s-a antrenat pentru a cînta ori în plinul său (14 instrumentişti de coarde, plus suflătorii eventual necesari) ori în formaţii restrînse, mergînd pînă la 4—5 instrumentişti. În acest sens, realizarea maximă a concertului s-a petrecut în *Cvartetul cu oboi K.V. 370* de Mozart. Tonul îl dădea aici oboistul Ingo Goritzki, muzician de acută conştiinţă stilistică, de penetraţie timbrală şi frazare excelentă. Lucrarea a beneficiat deci de o interpretare vie şi atentă, totodată, deplin adecvată ca manieră şi, în acelaşi timp, convinsă şi întrutotul convingătoare. Imaginea muzicală este detaliată cu gust şi redată cu fior autentic.

La aceleaşi cote s-a situat şi interpretarea *Dublului concert pentru oboi, vioară şi orchestră* de Bach, versiune reconstituită (originalul fiind pierdut) după o variantă autografă pentru două clavecine. Stilul era aici, de asemenea, de o puritate exemplară, formaţia reuşind, în acelaşi timp, să cînte tinereşte, participativ.

La conferinţa de presă care a urmat concertului, conducătorul formaţiei, Johannes Goritzki a declarat că muzica contemporană apare doar ocazional pe afişele ansamblului. Cu toată predilecţia lor pentru clasic, cele două lucrări ale secolului nostru incluse în program — *Muzica funebră* de Paul Hindemith şi *Cvintet* de Darius Milhaud au fost la fel de bine redate. În special în *Muzica funebră* de Hindemith am remarcat aliaje timbrale deosebite, culori căutate şi bine găsite pentru sonorităţile partidelor. În Milhaud, virtuozitatea interpretării a avut a se exersa asupra unui opus gol de substanţă şi inutil.

Plăcerea contactului respectuos cu muzica şi transmiterea către public sînt atu-urile formaţiei Deutsche Kammerakademie.

C. C.

Victor Tretiakov

VICTOR TRETIAKOV, o mai veche şi apropiată cunoştinţă a publicului nostru — putem spune aşa chiar dacă timpul scurs de la prima sa apariţie pe o estradă de concert românească şi recitalul din această a opta ediţie a Festivalului „George Enescu" este relativ scurt — poate fi socotit drept un simbol al violonisticii actuale sau în orice caz unul din reprezentanţii săi marcanţi.

A fost o vreme în care expresia instrumentală era subordonată unui rafinament interpretativ ce-i determina cu precădere mijloacele realizării tehnice, a fost o alta în care sobrietatea sau chiar ascetismul exprimării se voiau subordonate aspectului filozofic al conţinutului muzical ; iată în fine o a treia ipostază — nu considerată ca sinteză ci ca o altă faţă a adevărului posibil — ce încearcă să ţină seama totuşi de primele două, căutînd în acelaşi timp sensul mai firesc şi mai direct al adresării.

Cum am mai spus, Victor Tretiakov o reprezintă cu strălucire pe aceasta din urmă şi cîteva piese din recitalul său de la Ateneu — *Scherzo* de Brahms, *Fantezia* de Schubert sau *Tzigane* de Ravel — pot fi luate ca exemplu în sprijinul afirmaţiei de mai sus.

Muzica în viziunea lui Tretiakov cuprinde şi poate dezvălui un registru complex de trăiri şi nuanţe, de la cele mai delicate la cele mai pasionale, de la cele mai senine la cele încărcate de tensiune dramatică, de la cele mai pure la cele mai insinuante, sinceritatea fremătătoare şi plăcerea sonoră în sine (apreciere cu nimic peiorativă aşa cum ar părea) fiind, aparent, repere importante ale esteticii sale interpretative. Iată de ce elaborarea în cîntul lui Tretiakov nu este deloc resimţită

şi ne poate crea chiar impresia unei naturi mai fruste, predilect temperamentale, la care intuiţia este suverană. Dar atracţia pe care o exercită Tretiakov, audienţa la marele public şi la critica cea mai exigentă totodată nu se pot explica numai prin gustul pentru contraste sau prin acurateţea ireproşabilă a sonorităţilor, subliniind doar două din caracteristicile pregnante ale interpretului. Latura romantică a personalităţii sale ce aduce intuitiv în prim plan exaltarea dinamicii, vibraţia intensă dar şi acea pulsaţie vie care e la un moment dat, şi în mare măsură, impură mai ales dacă o raportăm la sobrietatea abstrasă de orice pasiune de care am amintit, toate acestea sînt admirabil echilibrate de minuţia şi rigoarea conţinută în desfăşurarea discursului şi de acel simţ preţios al non-sentimentalului, dacă se poate spune aşa ; dozajul este subtil şi de aici inaparenţa sa explicită, măsura lui fiind însă suficientă pentru a da luminozitatea, siguranţa şi nobleţea tuşelor cu care Tretiakov îşi compune interpretarea şi tocmai în acest sens maniera sa (termenul este oarecum impropriu) capătă valori clasice.

Pentru a respecta adevărul trebuie să menţionăm că în violonistica actuală există încă o tendinţă care, fără a fi cu totul în contradicţie cu cea exprimată de Tretiakov (nici n-ar fi posibil de fapt), relevă apreciabile deosebiri, în special în înclinarea vădită spre o redare intelectualizată, îndepărtîndu-se întrucîtva de spiritul tradiţional (înţeles aici sub raportul vitalismului, al echilibrului robust şi limpede, nesofisticat), fără însă a pierde cu nimic din interesul nostru (cum s-ar putea crede din context) datorat în primul rînd originalităţii surprinzătoare cu care re-gîndeşte muzica. Tretiakov nu pare să aibă asemenea veleităţi şi fireşte nici nu-i sînt necesare ; stîrneşte totuşi nedumerire modul în care îşi alcătuieşte programele de recital ce cuprind aproape în majoritatea lor lucrări minore. O explicaţie ar putea fi în dorinţa sa de a demonstra că o lucrare mai săracă din punct de vedere ideatic poate fi înnobilată de actul interpretativ sau, suprema demonstraţie, aceea că un mare artist are putinţa de a face să vibreze, însufleţindu-le, cele mai simple şi banale evenimente.

În orice caz, împreună cu excelentul său partener, pianistul Mihail Erohin, Tretiakov ne face să credem din ce în ce mai mult în această din urmă posibilitate.

Dan SCURTULESCU

Dan Iordăchescu

Asemuit de cronicarii de pretutindeni cu mari personalităţi ale cîntului — cu Dietrich Fischer-Dieskau pentru liedul german sau cu Şaliapin pentru interpretarea *Baladei purecelui* — Dan Iordăchescu este, după părerea noastră, o personalitate unică, ce poate fi comparat doar cu el însuşi. Spunem aceasta pentru că el se impune în primul rînd prin originalitatea interpretării, prin căutarea permanentă a adevărului în spatele semnelor partiturii, prin dorinţa de a fi mereu altul dar totodată acelaşi, în virtutea unei obsesii de autodepăşire, în slujba exprimării muzicii.

Muzicianul matur, ajuns la ora supremei înţelegeri, este în permanenţă dublat de tînărul vulcanic, care impresiona toate juriile marilor concursuri internaţionale prin şcoala desăvîrşită de cînt, făurită sub îndrumarea mereu regretatului magistru care este Constantin Stroescu, dar şi prin temperamentul tumultuos, prin incandescenţa trăirii, la care ştia — şi ştie — să facă artă, într-o totală dăruire. Pentru această dăruire, Dan Iordăchescu este unic, şi orice apropiere cu alţi artişti, chiar dintre cei mai mari, este fără îndoială onorantă dar nu ne oferă adevăratul său profil.

Poate că principala sa trăsătură definitorie provine dintr-o rară forţă de pătrundere a celor mai diverse orientări stilistice, prin ştiinţă şi intuiţie, infuzînd totul cu un anume inefabil venit din acumulări culturale de autentică spiritualitate românească. Aceasta din urmă îi creează nebănuite deschideri spre universal, sub semnul simbolic al unui Orfeu trac. Şi astfel, *Popasul* lui Schubert stă alături de *Don Quijote către Dulcineea* de Ravel, *Nucul* lui Schumann preludiază pe Enescu din *Tu m-ai uitat, Balada purecelui* uimeşte prin adevărul expresiei, satira căpătînd proporţii enorme în tălmăcirea sa.

Un confrate îmi spunea că organizatorii marilor festivaluri, oricare dintre ei, ne-ar fi invidiat dacă ar fi ascultat recitalul lui Dan Iordăchescu din această ediţie a Festivalului „George Enescu". Dacă l-ar fi ascultat pe el, dar alături de el şi pe Dan Grigore, acest remarcabil pianist de concert care ştie să transforme acompaniamentul într-un prilej de subtilă comuniune cu partenerul, în cel mai elevat spirit cameral.

Dan Iordăchescu — Dan Grigore, cuplu de muzicieni, cuplu care recent cucerea totala adeziune a publicului moscovit, a contribuit, prin participarea sa la ediţia actuală a Festivalului, la situarea artei noastre interpretative pe o treaptă înaltă, dedicînd lui George Enescu un înălţător omagiu.

Vladimir POPESCU-DEVESELU

Nichita Magaloff

Recenta apariţie bucureşteană a pianistului Nichita Magaloff realizată în cadrul suitei manifestărilor festivalului, a fost — cred — revelatoare pentru nivelul actual al artei marelui pianist. Ştiut este faptul că Magaloff este artistul adresărilor emfatice, grandiloc-vent, de alură leonină, sînt atribute ale unei arte interpretative de tip romantic pe care interpretul o propagă nu atît în spiritul cît mai ales în litera acesteia. Gestul, cu toată caligrafia sa formală, mai mult decît actul propriu-zis al trăirii romantice, îi apare mai seducător lui Magaloff ; aceasta este poate şi explicaţia acelei tentaţii salonarde, de un aer uşor desuet al interpretării pe care pianistul o acordă muzicii lui Chopin, de exemplu.

De această dată, prezenţa bucureşteană a lui Magaloff a fost în primul rînd evocatoare a momentelor de glorie, deja apusă. Preţioasă rămîne, în continuare, o anume calitate a sunetului, strălucitor şi consistent, transparenţa pe care interpretul reuşeşte să gradeze în continuare în mod magistral dar, din păcate, nu întotdeauna în funcţie de exigenţele stilistice ale pieselor interpretate ; mă refer de exemplu la momentul iniţial al acestui recital bucureştean, cele trei sonate de Domenico Scarlatti, lucrări în care densitatea tonului — de altfel frumoasă în sine — şi pedalizarea excesivă erau mai proprii muzicii lui Schumann. Aceeaşi lipsă de orînduială dominată de elanuri frînte, neîmplinite, de o dezinteresată reţinere faţă de text, a apărut şi în parcurgerea *Sonatei op. 109, în Mi Major,* de Beethoven. Pasaje lipsite de acurateţe, de claritate, mimîndu-se pregnanţa printr-o excesivă forţare dinamică sau printr-o agogică paradoxală, au apărut şi în primele mişcări ale *„Carnavalului de la Viena"* de Schumann ; o excepţie surprinzătoare, a constituit-o, în acest context, doar realizarea în adevăr antrenantă şi clară a ultimelor două mişcări ale suitei.

Se poate însă vorbi de o reală împlinire interpretativă în realizarea *Sonatei a III-a, op. 23* de Scriabin ; atît la nivelul execuţiei propriu-zise cît şi la acela al expresiei poetice — un romantism contorsionat, de mare rafinament interior, interpretarea acestei lucrări a constituit cea mai importantă, şi în adevăr valoroasă, împlinire a programului.

La aceasta trebuie adăugate şi realizarea elocventă şi realmente inspirată a celor *4 studii op. 7* de Igor Stravinski, o muzică tributară romantismului rus din secolul XIX.

Aşa cum se observă, imaginea întregului recital se conturează ca fiind inegală şi chiar contrariantă ; iar aceasta datorită faptului că la fel de contrariantă şi inegală este însăşi personalitatea artistică a interpretului în momentul de faţă.

D. A.

Sheila Armstrong

Cu ani în urmă, făceam cunoştinţă, într-un concert de înaltă ţinută, cu arta unei soprane engleze, care impresiona prin limpiditatea unei voci de mare frumuseţe, condusă cu măiestrie în *Iluminaţiile* de Britten, lucrare impunînd interpretului o atitudine estetică precis conturată. Impresia puternică lăsată atunci ne-a făcut să aşteptăm cu nerăbdare reîntîlnirea, în cadrul Festivalului. Şi am avut bucuria să găsim în Sheila Armstrong aceeaşi muziciană de valoare, care integrează datele vocale unui profesionalism cu încărcătură de concept, care priveşte momentul interpretativ ca pe un act de slujire a operei, fără nici o urmă de concesie pentru voce, pentru efectul sonor desprins de unicul scop viabil, acela al recreării muzicii printr-o totală fuziune cu gîndirea compozitorului.

Programul, de ţinută, a avut drept punct culminant ciclul *Dragoste şi viaţă de femeie* de Schumann. Vom afirma că tălmăcirea dată de Sheila Armstrong ne-a apărut ca cea mai impresionantă pe care am auzit-o pînă acum pe viu, în sala de concert. Optînd pentru versiunea originală de mezzosoprană, Sheila Armstrong a impresionat prin infinita paletă de culori pe care a ştiut să o impună vocii : de la luminoasa exuberanţă a primului moment muzical, pînă la tragismul finalului, ea a modelat întregul discurs cu rară sensibilitate, nelăsînd nimic la voia întîmplării. Uneori interpretarea ei avea trimiteri clare la Elisabeth Schwartzkopf sau la Kathleen Ferrier, neînsemnînd aceasta vreo intenţie de simplă imitare, ci în mod sigur apartenenţa la o anumită orientare de şcoală.

Cîntecul Spiritului de Haydn ne-a încîntat, iar cele *Cinci melodii populare greceşti* ale lui Ravel, ca şi cîntecele lui Duparc ne-au vorbit despre variata deschidere stilistică a cîntăreţei. De asemenea, cinci cîntece engleze de Madeleine Dring — primă audiţie — au contribuit la reliefarea virtuţilor sale actoriceşti, în timp ce bisurile, două miniaturi semnate de Hugo Wolf, au întregit imaginea despre o mare interpretă.

La pian, Martin Isepp, socotit de Gerald Moore drept succesor al său, a confirmat renumele de care se bucură şcoala engleză de acompaniament.

Tudor VLADIMIR

***Eugenia** Moldoveanu*

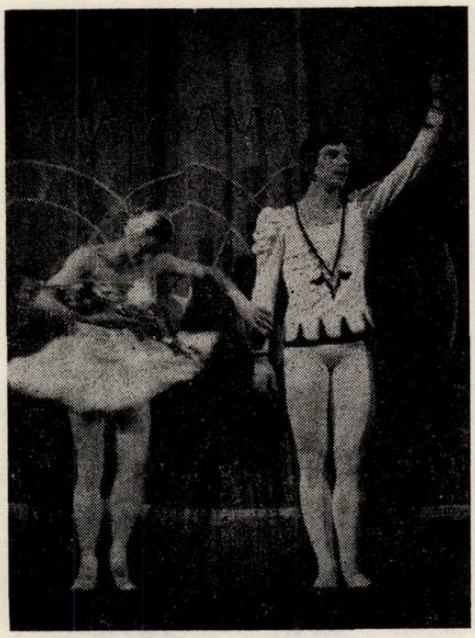
Xie Dagiun

Raina Kabaivanska

***Ilinca** Dumitrescu*

Jelly Miricioiu

Iosif Conta și soliștii Simfoniei a IX-a



Elena Guskina și
Iuri Vedencev

Ansamblul „Alvin Ailey" la Conferința de presă de la A.T.M.

Ansamblul japonez la A.T.M.

Peter Schwarz

Preludiu şi Fuga în Sol major şi Trio sonata în do minor de Bach. Messe de la Pentecôte de Olivier Messiaen, piesa *Narratio* a lui Anatol Vieru, *Fantezia şi Fuga pe tema Coralului Wie schön leucht't uns der Morgenstein* de Max Reger.

Un program remarcabil. Sala arhiplină. Sute de tineri au venit să asculte orga Ateneului lui Enescu în zilele marii sărbători muzicale bucureştene.

Din păcate deziluziile au fost tot atît de mari cît bucuria lecturii unui afiş de o asemenea substanţialitate şi gust. Tehnician de mare clasă, muzician de adîncă formaţie, (are un doctorat în muzicologie şi este cunoscut în întreaga lume pentru preţuirea cu care înconjoară creaţia muzicală contemporană), Peter Schwarz, titular al Catedrei de orgă a Şcolii de muzică din Berlinul Occidental, nu a reuşit însă să-şi apropie orga Ateneului, să-i înţeleagă resursele tehnice şi expresive.

Muzicalitatea, cultura stilistică, excepţionala tehnică de pedalier „s-au pierdut" în cîteva minute... O registraţie cu totul improprie, (în care au fost continuu „aruncate" totalitatea anciilor, în care dominau trompeţii, tromboanele, mizînd permanent pe registre de 16 picioare) a anulat frumuseţile primare ale partiturilor.

Inexplicabil totodată faptul că Peter Schwarz nu a apelat la sistemul de memorizare automată al orgii Ateneului sau în condiţiile în care nu a reuşit să înţeleagă resursele instrumentului să exploateze o registraţie simplă şi expresivă, folosind dulceaţa bourdoanelor, cornilor de vînătoare de pe manualele II şi III, registraţie care ar fi fost atît de binevenită, în special în Bach.

În acelaşi timp, pe parcursul celor două ore de muzică organistul şi registrantul ne-au oferit continuu spectacolul căutării registrelor în aşa fel încît privindu-i pierdeai permanent sensurile muzicii (iar tot... căutînd mai uitau pe tablourile de comandă cîte o clapetă deschisă şi rămîneau mereu sunete agăţate din alte lumi timbrale...). Păcat de tehnica organistului, de intuiţia stilistică care puteau transforma recitalul într-un eveniment organistic pe care Festivalul îl merita cu prisosinţă.

Un cuvînt deosebit pentru piesa lui Anatol Vieru, lucrare complexă, cu o înaltă măiestrie în înlănţuirea segmentelor, compozitorul demonstrînd capacitatea de a exploata total resursele, disponibilităţile instrumentului.

Iosif SAVA

„Quodlibet musicum" şi Trio „Iliescu"

Ansamblul „Quodlibet musicum" a apărut în Festival sensibil omogenizat, bizuindu-se pe forţe interpretative de frunte. Între Aurelian Octav Popa, ca dirijor, şi arcuşe şi ancii se statornicise o conexiune de bun augur. Firească, relaţia ansamblului de cameră cu animatorul ei contează mai puţin ca în simfonice pe elocinţa pantomimei şi mai degrabă pune accentul pe sentimentul încrederii şi pe cunoaştere, în condiţii de strictă reciprocitate. Debordant de fantezie şi subtil cum îl ştim la clarinet, Aurelian Octav Popa, şi fără instrument, are chemare să antreneze după sine partenerii. Vocaţia cere doar să fie dezvoltată. În *Cvintetul K. 516* de Mozart, transcris cu minime probleme în versiunea Aurelian Octav Popa ca un concert de clarinet, tot în sol minor, performanţa se păstra în ordinea normală a muzicii care sclipeşte în mîinile virtuozului. Locul surprizei a fost *Simfonia nr. 48* de Joseph Haydn, unde ne-a impresionat adevărul muzicii ca unul al interpreţilor, cu sufletul dăruiţi acestui ansamblu. Iar punctul cel mai aşteptat din program a fost piesa *Curcubee* de Octavian Nemescu, o primă audiţie, dar şi o piesă, în sfîrşit, de actualitate în evoluţia unui autor pe care concertele se obişnuiseră să-l înfăţişeze într-un decalaj de cel puţin o fază faţă cu imaginea lui ultimă. Muzica, pentru clarinet, bandă magnetică şi orchestră de coarde, a fost neinspirat subintitulată „de o clipă". Expresia derutează, prevenind doar asupra duratei efective a celor cinci enunţuri de dimensiunea unor semnale sonore, ca şi cum tăcerile care le înconjoară s-ar expulza de la sine în afara timpului muzical. Or dimpotrivă, este vorba aci de edificarea unui stil monumental, unde aceste durate reprezintă de asemeni un timp activ, lucrînd cu funcţia golurilor din arhitectură. Mai mult, la sugestia compozitorului erau şi ele jucate, de la şi înspre claviaturi de acest fervent şi util animator al concertelor care se numeşte Iosif Sava, înjumătăţite aproximativ egal în : timpul de reverberare scenică a evenimentului petrecut şi de auftact la cel următor, cu mijloace ale teatrului instrumental. Este ingrat pentru cronicar (ca şi pentru compozitor, probabil) de a expedia judecata unei atare compoziţii prin simplă consemnare descriptivă. Demersul aforistic transcende experienţa comună de concert, reductibilă la o mînă de lieduri, la cîteva excepţii chiar în genul scurt instrumental şi desigur la opera lui Anton Webern, legendară prin cele aproximativ 150 de minute, unde se adună munca de o viaţă. *Curcubee,* printr-un exemplu viu de artă, atacă rutina contactului cu muzica de concert. Cert este că modelul

propus, în care activitatea interpreților apare ca o reacție de supremă intensitate la chemările benzii magnetice, reușește să cuprindă un impresionant concentrat poetic. Sîmburele lui ar fi impactul dur dintre două fundamentale foarte apropiate, care se estompează în trena armonicelor naturale ale fiecăruia, dar se luminează prin flash-uri melodice și copleșește prin acumulare sonoră. Interpretarea condusă de Aurelian Octav Popa nu și-a dezmințit harul comunicativ în paginile noi de muzică, trimițîndu-ne în cazul nostru la următoarele întrebări : unde este limita concentrării în expresia muzicală ? Care e șirul minim de semne capabil să definească identitatea unei opere de artă ? Ce raport există între timpul real și timpul psihologic ? (Kilometrii subterani se adaugă lungimii unui curs de apă ?). Spre a putea satisface cum se cuvine analiza unor asemenea întrebări pe care pare a și le pune Octavian Nemescu, s-ar cere reluate experiențe din genul propus, în formulări optime, cum ne-a fost oferită aceasta spre prestigiul Festivalului. Pe teren comparabil, paginile postseriale, muzicile ambientale și stilul repetitiv atestă în creația lui Octavian Nemescu o personalitate a muzicii noastre, care intervine în dezbaterea teoretică a secolului și printr-o substanțială contribuție la semiotica domeniului. Ce loc ocupă *Curcubee* în evoluția actuală a autorului și cu ce finalitate ? Piesa ar fi preludiul la o treaptă unde muzica să nu mai fie un contact ocazional, ci, aspirînd la o permanență, să se confunde printr-un exercițiu interior cu principiile care ordonează și aduc armonie în existența umană.

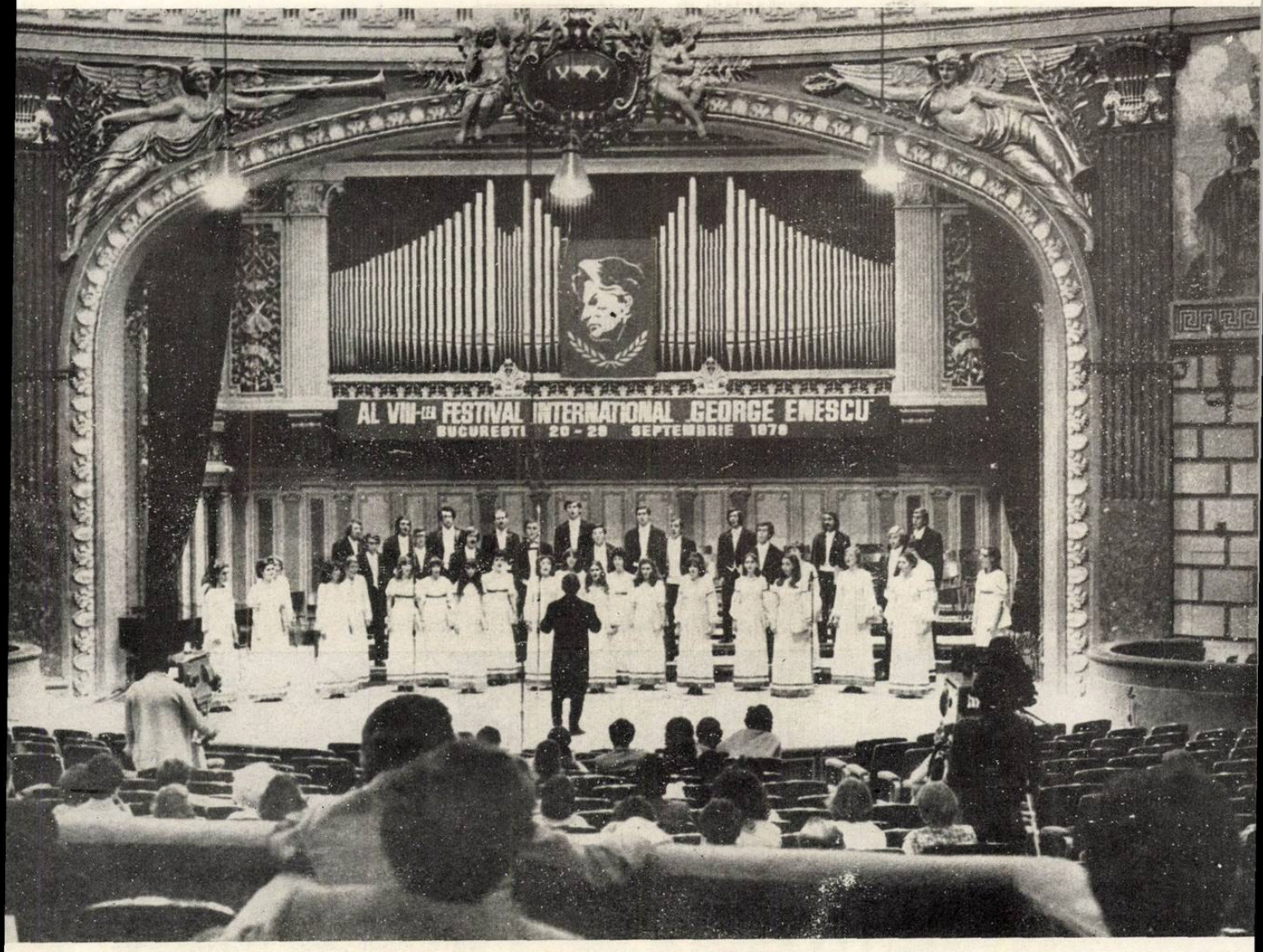
În concertul trio-ului „Iliescu" momentul de căpetenie a fost tot o premieră autohtonă : *Pasărea măiastră,* definind locul dobîndit cu autoritate de tînărul Iancu Dumitrescu în viața muzicală. A existat un dat fundamental comun acestor prime audiții. Ambele escavau straturile de adîncime ale practicii muzicale, în căutarea semnelor arhetipale. Succesul ambelor constă în aflarea unor nuclei încărcați cu un potențial expresiv ridicat. De aci căile diverg diametral. Flash-urile din *Curcubee* erau modelele unor apariții de structuri cu o putere de rezonanță extremă, plănuite anume să reverbereze în conștiința receptorului cel puțin pe durata lungilor pauze. *Pasărea măiastră,* dimpotrivă, devenea un model (din nenumăratele posibile !) de descărcare *in actu* a acestor baterii expresive, transmițînd, nu mai puțin însă, senzația unui imens rezervor de imagini, din care, oricum, se poate consuma numai o parte infimă. Farmecul unor asemenea piese stă în arta de convingere a compozitorului (de natură iluzionistă) că într-un fel competența lui se oprește odată cu descoperirea semnului bun, în stare el să genereze structurile, iar că restul, adică realizarea — reală sau imaginară — ar sta la îndemîna oricărui muritor. Modelul lui Iancu Dumitrescu ar porni în acest înțeles o improvizație care ar trebui doar continuată. *Pasărea măiastră* are într-adevăr aerul unei inspirate improvizații colective, specie pe care muzica savantă din Europa a redescoperit-o în ultimul sfert de veac, nu fără un merit al jazzului. Specia continuă să se impună în actualitate cînd estetica este dominată de ineditul culorii, prin universul mirific al obiectelor sonore pe care interpreții le descoperă în starea de excitare din concert, intervine apoi și sentimentul comunicării mai directe, protecția și comfortul pe care îl dau unor interpreți legile improvizației, mai puțin severe decît ale notelor, și mai presus de toate bucuria creației spontane. Evident, improvizația colectivă și-a denunțat și slăbiciunile în condiția instabilității grupurilor, în fața cerinței sporite de înnoire și la nivelul vocabularului și al sintaxei, apoi în raport cu debitul informațional care trebuie să fie destul de ridicat în muzica savantă europeană (contrastînd pe acest plan cu muzica pop sau cu jazzul) și, desigur, prin inabilitatea unor instrumentiști, șefi de formație, de a se ridica la exigența misiunii lor. Așadar din această perspectivă se cuvine abordat demersul lui Iancu Dumitrescu. El a intuit părțile bune ale improvizației ferind-o cu luciditate de neajunsuri. Adaptarea la condiția efemeră a grupurilor de improvizație a fost fixarea unui model notat. *Pasărea măiastră* reține spiritul improvizației : răstălmăciri pe infinite fețe a unor formule melodice simple, improvizație prin instabilitatea valorică a duratelor, în sfîrșit prin relația dominantă de eterofonie între pian, violină, violoncel și clarinet. Fantezia compozitorului se dezvoltă pe două planuri : sintagmatic satisface debitul informațional ridicat după cerința europeană prin ineditul asocierilor, fiind prin aceasta ispitit să diminueze vocabularul la extrem (situație legică în improvizație) ; apoi, din punct de vedere morfologic, a demonstrat capacitatea de a inventa elemente cu trăsături foarte distincte, marcînd cu un anume caracter fiecare operă. În *Pasărea măiastră* acest element este o figură melodică simplă, pe trepte apropiate, care e folosită ca o cărămidă la construcția întregului edificiu. Interpretarea trioului „Iliescu", condusă de compozitor la pian asociindu-și și clarinetul lui Aurelian Octav Popa a demonstrat virtuozitate în valorificarea substanței expresive a acestor pagini de certă originalitate. Formația, în alcătuirea sa nominală, a mai interpretat cu dăruire o pagină autohtonă, *Divertismentul (1961)* de Dumitru Bughici. Prin travaliul său modal, care se așează stilistic în preajma creației lui Paul Constantinescu, *Divertismentul* dobîndește treptat o fluență firească astfel încît rondoul final se ridică la o exuberanță autentică. Într-o tentativă care trebuie prețuită ca gest de împrospătare a repertoriului cameral, ansamblul „Ili-

AL VIII-lea FESTIVAL INTERNAȚIONAL

George Enescu

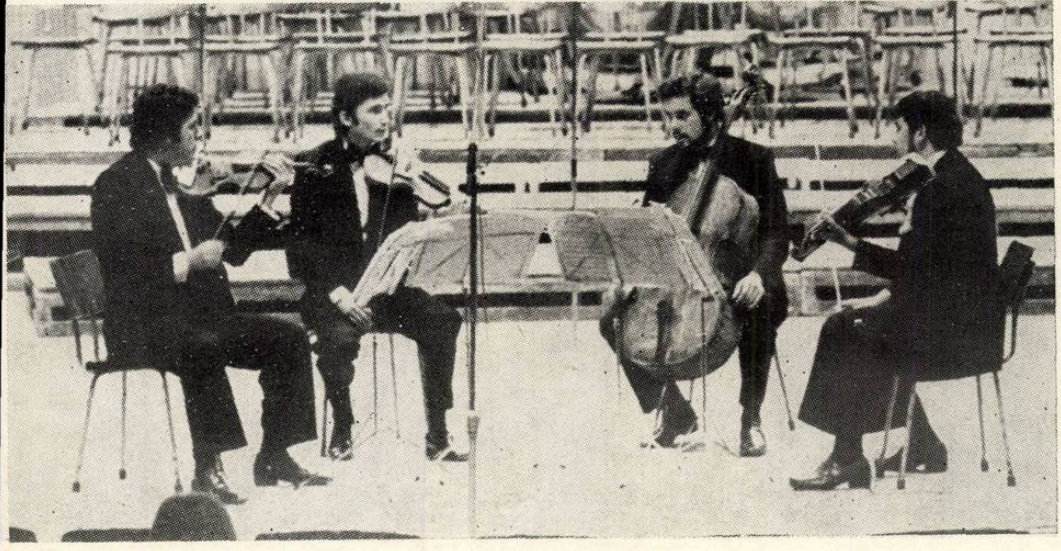
Magdalena Popa și Ion Tugearu în baletul „Carmen" de Bizet — Scedrin

„Rapsodia I" de George Enescu



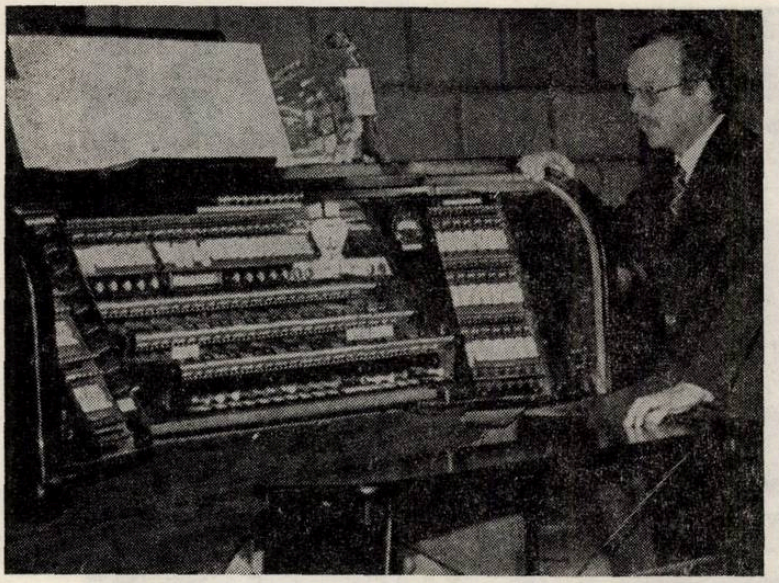
Corul „Cappella Transylvanica"

Cvartetul „Voces contemporanae"



M I Y A G I M I N O R U

Ansamblu de dansuri tradiţionale din Okinava — Japonia

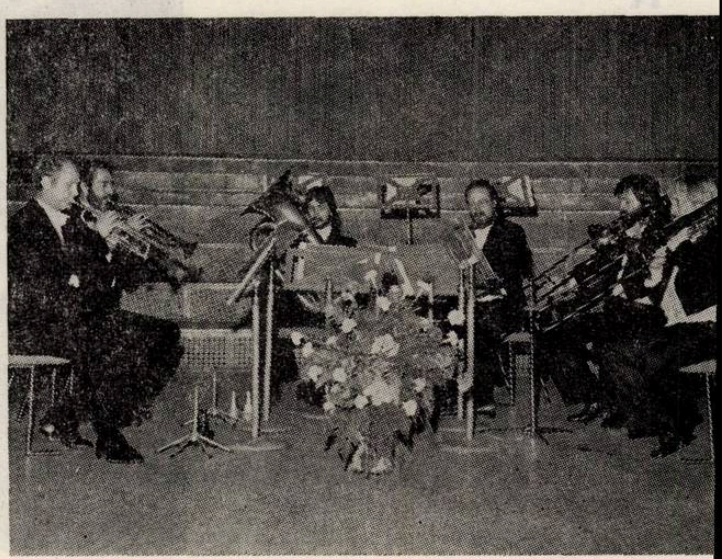


Organistul Peter Schwarz

Deutsche Kammerakademie

Victor Tretiakov și
Mihail Erohin

Gabrielli Brass Ensemble



escu" s-a oprit la *Trio-ul nr. 2, op. 9, „Elegiac"* al lui Serghei Rahmaninov. Muzica grandilocventă, lipsită de idei care să-i ascundă ticurile, necesita poate o scînteie a elocinței pe care formația nu a aprins-o.

R. S.

Tineri instrumentiști

Prezența tineretului în suita de manifestări ale Festivalului nu constituie o surpriză pentru cei care au urmărit edițiile anterioare. Dimpotrivă, aducerea unor asemenea muzicieni în atenția publicului corespunde uneia din funcțiile definitorii ale acestui moment culminativ al vieții românești de concert. Valori selectate în urma reușitelor personale din ultimele stagiuni, tinerii invitați au avut, de-a lungul unor micro-recitaluri, posibilitatea de a-și demonstra disponibilitățile în fața unui public obișnuit cu ambianța competițiilor interpretative. Și, nu în ultimul rînd, de a asigura acest public că există o permanență a talentului pe care și-o asumă generațiile mai noi. O anumită ierarhizare privind ideea de generație poate fi observată și în structura programului susținut în Sala Ateneului Român, prezentînd o foarte tînără violonistă — Mihaela Martin —, alături de doi muzicieni deja afirmați în ultimii zece ani — pianista Ilinca Dumitrescu și harpistul Ioan Ivan Roncea —, precum și un muzician aflat în pragul maturității — violoncelistul Dimitrie Rîpeanu.

Un repertoriu interesant, în care muzica românească a avut o pondere aparte, a oferit condițiile unei demonstrații de valoare la care cei patru interpreți fuseseră chemați. Ilinca Dumitrescu, posesoarea unei temeinice culturi muzicale, transformă cîntul pianistic în adresare poetic-expresivă, cu nuanțări dramatice. Factura romantică a naturii sale artistice marchează modernitatea alcătuirii unui echilibru arhitectonic interesant, în construcția unor lucrări de deosebită dificultate muzicală — *Kreisleriana* de Robert Schumann și *Variațiunile pe o temă de Schumann* de Mihail Jora. Rezolvările propuse de Ilinca Dumitrescu sînt de natură să pledeze pentru modul în care această artistă își desăvîrșește, cu fiecare nouă apariție, interpretările.

Îmbinare între virtuozitate și rafinament, prezența lui Ioan Ivan Roncea (*Sonata pastorală* de Carmen Petra Basacopol, *Viltava* de Smetana) se impune printr-o evidentă creștere a afirmării personale interpretative, ce depășește performanțe mai vechi, deja senzaționale, în sensul unei autentice măiestrii. Simțul culorii, ușurința tehnicii, muzicalitatea frazării sînt demne de admirația fără rezerve față de ceea ce realizează Roncea, artist de frunte al generației sale.

Pentru Mihaela Martin, cîteva victorii recente, în competiții internaționale, precum și concertele susținute în ultimele stagiuni, constituie tot atîtea argumente de succes. Desigur, abordarea *Sonatei a II-a* de George Enescu se situează deocamdată în zona unei calități izvorîte din muzicalitatea interpretei, așteptînd o necesară aprofundare a sensurilor ei expresive. Farmecul incontestabil al arcușului Mihaelei Martin, pe care *Introducere și Rondo capriccioso* de Saint-Saëns ni l-a relevat, în plinătatea unei lumini adolescentine, este terenul ferm pe care se va clădi, treptat, personalitatea sa în anii ce vin.

Înclinat spre meditativ în exprimare, lucid în gîndirea alcătuirii formei, violoncelistul Dimitrie Rîpeanu (chiar în condițiile mai puțin favorabile ale unui concert neechilibrat ca program, care l-a situat în ultimele secvențe, sub semnul crizei de timp) a dat primelor două părți ale *Sonatei pentru violoncel* de George Enescu o anume culoare impresionistă, evocatoare în cînt, sensibil nuanțată. *Sonata* de Debussy adăuga, prin același spectru expresiv, un contur liric ce pare a-i fi caracteristic. Liniștea și siguranța evoluției sale sînt definitorii pentru Dimitrie Rîpeanu, acest muzician care așteaptă de prea multă vreme locul meritat în viața noastră de recitaluri și concerte. O notă apreciativă pentru colaborarea sa cu pianista Doina Micu, discretă și eficientă, adecvată stilului cameral de care Steluța Radu, acompaniatoarea Mihaelei Martin, s-a apropiat mai puțin. Și o firească întrebare: cînd îi vom revedea pe acești tineri în concertele stagiunii ?

Gr. C.

★

În seria recitalurilor camerale de la Sala mică a Palatului, cel din ultima zi a festivalului — 29 septembrie — a reunit trei tineri interpreți consacrați în viața de concert : Radu Chișu, Liliana Ciulei, Dan Atanasiu.

Radu Chișu este un muzician complex, ale cărui calități de interpret și dirijor au fost

deseori apreciate și consemnate ca atare în presă, atît în țară cît și în străinătate. De data aceasta programul său a cuprins *Melodii pentru oboi solo* de Maya Badian și *Sonata în Sol Major* de Händel. *Melodiile* Mayei Badian au prilejuit din capul locului afirmarea cîtorva din calitățile interpretative ale solistului — marea cantabilitate a sunetului, acuitatea atacurilor, lejeritate în traversarea pasajelor dificile.

Noblețea, lirismul, amploarea barocă a melodiei händeliene au avut în Radu Chișu un interpret pe măsură, lucru firesc atunci cînd gîndirea, cultura își pun pecetea pe muzicalitatea nativă. Explicație valabilă și pentru perfecțiunea cu care artistul stăpînește forma sau pentru frazarea surprinzătoare la realizarea căreia contribuie deopotrivă finețea detaliului cizelat cu migală cu suflul larg, susținut. O remarcă specială se cuvine pianistei Doina Prodan care a realizat acompaniamentul în deplină concordanță ca muzicalitate, alegînd tușeul cald, discret, în consonanță cu timbrul oboiului.

Liliana Ciulei a abordat un program dens : *Sonatina pentru vioară și pian* de Tiberiu Olah, *Ciaccona* din *Partita a II-a* de Bach și *Sonata a III-a*, dedicată lui George Enescu de Ysaye. Pînă nu demult „copil minune", Liliana Ciulei este acum un artist matur (uimitoare tensiunea cu care a construit *Sonata* de Ysaye), un temperament viguros ce se simte și în atitudinea față de forma muzicală, privită în întregimea ei și plăzmuită cu un suflu continuu, parcă dintr-o trăsătură de arcuș. Tonul Lilianei Ciulei este deopotrivă energic (ca în Sonatina lui Olah, unde pianista Florina Cozighian i-a fost un partener desăvîrșit), generos — susținînd cu grandoare arcul de boltă al frazei bachiene —, tensionat.

„Inteligență muzicală", „tehnică cizelată", „mult talent", „personalitate care impresionează prin maturitate" spun de obicei criticii despre pianistul Dan Atanasiu. Și o foarte bună școală — clasa Pitiș-Minei — adăugăm, recunoscînd în *Sonata în si minor* de Liszt soliditatea concepției interpretative, modul de investigare a planurilor sonore, un anume echilibru în trecerile bruște — specifice stilului — de la fortissimo la pianissimo. Dan Atanasiu se impune printr-o gîndire complexă, capabilă să îmbrățișeze și să discearnă ceea ce este semnificativ în bogăția de formule acordice ce împînzesc deseori întreaga claviatură, acumulînd tensiuni ce se lasă rezolvate — remarcabile aceste momente — în sonorități difuze, într-o liniște ce parcă vibrează.

Michaela ROȘU

Tineri cîntăreți

Recitalul vocal de la Sala mică a adus la rampă cinci tineri laureați.

Baritonul Szilagy Karoly, solist la Opera maghiară din Cluj-Napoca și laureat al Concursului „Maria Canals" — Barcelona 1977, a interpretat un program alcătuit din liedurile : *Ecou de romanță* de Paul Jelescu și *Dedicație* de Richard Strauss, arie din opera *Falstaff* de Giuseppe Verdi și arie din *Faust* de Charles Gounod. Vocea sa estompată, reținută, s-a acordat mai bine liedului decît ariilor, în care s-a făcut simțită o crispare în interpretare (datorită poate emoțiilor, poate lipsei de volum).

Soprana Nelly Miricioiu, solistă a Teatrului muzical din Brașov, laureată a Concursului internațional de la Atena — 1975, deținătoare a Diplomei și medaliei de aur la Concursul „Katea Popova" de la Plevna — Bulgaria 1976, a Premiului II la Concursul de canto de la Geneva și Paris 1978, locul I la Festivalul național „Cîntarea României" 1979, s-a angajat într-un repertoriu prea vast, care i-a solicitat vocea pînă la epuizare. Am remarcat interpretarea liedului *Languir me fais* de George Enescu și *Anotimpurile* de Carmen Petra-Basacopol precum și o arie din opera *Puritanii* de Vincenzo Bellini, în care solista a controlat și pozat mai cu îngrijire vocea sa, obținînd omogenitatea timbrală ce i-a scăpat uneori în interpretarea celorlalte lucrări. Este adevărat că prezența sa scenică suplinește unele „inconsecvențe vocale" justificînd Premiul de *interpretare feminină* obținut la Festivalul internațional de la Ostand — Belgia 1979.

Solistă a Operei române din Cluj-Napoca, mezzosoprana Corina Circa deține premiul III la Concursul internațional de la Sofia 1976. Recitalul său a cuprins liedurile *Deșertul* de George Enescu, *Stornelatrice* de Ottorino Respighi și *Von ewiger liebe* de Johannes Brahms. Cu voce egală și sobră, solista a cîntat interiorizat cu o culoare albă în registrul grav.

Ion Tudoroiu, tenor la Opera română din Cluj-Napoca și laureat al Concursului internațional de canto de la Toulouse — Franța 1977, s-a desfășurat cu mai multă dezinvoltură și farmec în cîntecele românești : *Cîntec din bătrîni* de Tiberiu Brediceanu și *Domnișoarele lenește la scris* de George Enescu, vocea sa simțindu-se mai sigură în registrul mediu, în care — de altfel — și timbrul său are o catifelare deosebită. Cele două arii din operele *Boema* de Giaccomo Puccini și *Gioconda* de Amilcare Ponchielli i-au solicitat vocea într-un ambitus mai larg, cu o dificultate sporită în controlul sunetelor și emisiei, ceea ce a dus la crisparea glasului.

Recitalul tinerilor laureați a fost încheiat de mezzosoprana Mariana Cioromila, solistă a Operei din Iași și laureată a Concursurilor in-

ternaţionale de la Barcelona — 1977, Atena — 1978, Moscova — 1978 şi Rio de Janeiro — 1979. Ceea ce s-a demonstrat cu prisosinţă în recitalul susţinut este că tînăra mezzosoprană ştie să-şi conducă glasul cu inteligenţă şi sensibilitate. Siguranţa interpretării şi claritatea vocii i-au permis să realizeze cu aceeaşi artă şi convingere atît accentele grave din aria mamei în opera *Stejarul din Borzeşti* de Teodor Bratu, cît şi diafana transparenţă a *Nopţii înstelate* de Claude Debussy, sau dramatismul viguros din *Favorita* de Gaetano Donizetti. Forţa de susţinere ataşată calităţilor vocale native şi studiului inteligent sînt coordonate de bază în dezvoltarea interpretativă a personalităţii solistei, care a evoluat cu demnitate şi delicateţe pe tot parcursul recitalului (interpretînd : Mihail Jora — *Păstrează,* Piotr Ilici Ceaikovski — *Cîntec ţigan,* Amilcare Ponchielli — aria Laurei din opera *Gioconda).*

Acompaniamentul pianistic a fost realizat cu discreţie şi culoare interpretativă de Doina Micu şi Peter Grossman, cunoscuţi ca permanenţi şi fideli companioni în recitalurile soliştilor noştri.

Mihaela MARINESCU

Recital cameral la Conservator

O prezenţă inedită în agenda Festivalului a constituit-o apariţia într-un recital cameral a unor studenţi şi cadre didactice ale Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu". Ascultîndu-i pe aceşti tineri am avut sentimentul plenar că, la noi, se face o artă cu adevărat autentică, din pasiune şi convingere, din dorinţa de a continua marea tradiţie a celor ce au slujit cu credinţă arta românească.

Iată de ce programul acestui recital s-a constituit în cea mai mare parte din opusuri enesciene, alcătuind un cald omagiu adus celui ce a deschis muzicii româneşti, componisticii şi interpretării, calea spre universalitate.

Prima piesă din program, *Cantabile şi Presto pentru flaut şi pian,* lucrare de largă circulaţie în rîndul tinerilor, ni l-a făcut cunoscut pe studentul Liviu Cristian de la clasa Virgil Frâncu, acompaniat de Alexandrina Zorleanu. Interpretarea dată de cei doi ne-a relevat o dată în plus realele posibilităţi de care dispun şi dorinţa de a-i putea asculta cît mai des.

Legenda pentru trompetă şi pian, lucrare ce îmbină măiestrit dramaticul cu nostalgicul liric, ne-a prilejuit reîntîlnirea cu Iancu Văduva, trompetist binecunoscut în viaţa de concert, a cărui interpretare ne-a readus în minte gîndul că acest instrument, aparent limitat ca expresivitate, dispune de posibilităţi insuficient exploatate, regretul că de prea puţine ori avem ocazia să-l ascultăm pe scenele noastre. Pianista Viorica Rădoi, un nume de care nu s-a vorbit des pînă acum, a fost o prezenţă rafinată, bine integrată stilului lucrării.

Următoarea piesă, *Variaţiuni pe o temă de Paganini, op. 35,* caietul 1, de Johannes Brahms, lucrare ce reprezintă o piatră de încercare a repertoriului pianistic, a fost interpretată de Andrei Deleanu, clasa Gabriel Amiraş. Este binecunoscut faptul că Brahms a fost unul dintre cei ce au influenţat dezvoltarea ulterioară a tînărului George Enescu, în epoca studiilor de la Viena, fapt ce justifică prezenţa sa în acest program. Tînărul Andrei Deleanu, pianist ce dispune de o gamă variată de mijloace expresive, a căutat şi, în mare parte a reuşit, să imprime piesei acel specific brahmsian, fiind mult mai autentic în momentele de factură lirică.

O plăcută surpriză ne-a produs cunoştinţa cu tînăra soprană Daniela Vlădescu, elevă a unei binecunoscute maestre — Arta Florescu — care a dat artei vocale româneşti multe nume de notorietate.

Pentru început, Daniela Vlădescu ne-a delectat cu cavatina Luciei din opera *Lucia di Lammermoor* de G. Donizetti, piesă de mare dificultate în care am regăsit muzicalitate, siguranţă dublată de o mare sensibilitate, elemente extrem de importante pentru cei ce se dedică artei cîntului. A urmat o arie din *Puritanii* de Bellini, unde lirismul şi dramatismul au fost foarte bine îmbinate, melodicitatea prin care compozitorul a excelat, fiind delicat puse în valoare de tînăra cîntăreaţă. Foarte expresivă şi în spiritul lucrării a fost interpretarea dată miniaturii *Doi frumoşi* de Mihail Jora, piesă din ciclul *Trei cîntece pe versuri de Tudor Arghezi.* Am reascultat-o cu interes pe Doina Micu, pianista care a susţinut excelent acompaniamentul celor trei piese prezentate de Daniela Vlădescu.

Un moment de mare emoţie — apariţia baritonului Dan Iordăchescu interpretînd trei din cele 7 *Cîntece pe versuri de Clément Marot* ale lui Enescu : *Tu m-ai uitat, Domnişoarelor leneşe la scris, Să schimbăm vorba.*

Desigur, prezentările sînt de prisos, iar aprecierile cu privire la stilul şi personalitatea lui Dan Iordăchescu ating, de cele mai multe ori, culmi ale participării şi dăruirii totale ale unui adevărat artist. Acest moment a fost, fără nici un dubiu, un punct de vîrf al întregului recital, prilej cu care am remarcat şi pe tînărul pianist Iosif Ioan Prunner, al cărui acompaniament a constituit îmbinarea şi completarea firească a atmosferei rafinate create de discursul vocal.

În încheierea programului, un alt moment de referință l-a constituit, pe de o parte *Sonata 1 op. 24 nr. 1 în fa diez minor pentru pian* și, pe de altă parte, o surpriză, *Nocturna în Re bemol major pentru pian,* piesă în primă audiție. Prima lucrare, opus de valoare în creația enesciană, relevă unul din importantele momente componistice, ce lasă să se întrevadă drumul spre acea capodoperă care este *Sonata a III-a în caracter popular românesc pentru pian și vioară.*

Cea de a doua piesă, o pagină inedită, adaugă creației mentorului muzicii noastre un nou element, fapt care va duce, fără îndoială, la noi cercetări asupra operei enesciene, care, după cum se poate vedea, nu și-a spus încă ultimul cuvînt.

Interpretarea dată ambelor piese de pianista Aurora Ienei ne-a emoționat și, totodată ne-a arătat un real talent, o autentică cunoaștere a stilului enescian, preocuparea continuă de a descoperi noi valențe de tălmăcire a unor creații deschise tuturor timpurilor, constituind un exemplu de mare dăruire.

Mihaela NICULESCU

Parada cîntecului popular

Filele agendei manifestărilor artistice ale Festivalului „George Enescu" au fost completate cu o manifestare folclorică, intitulată *Parada cîntecului popular,* cu participarea unui număr apreciabil de interpreți de muzică populară, laureați ai celei de a II-a ediții a festivalului național „Cîntarea României".

Vizionarea acestui spectacol ne-a oferit o dată mai mult posibilitatea cunoașterii modalităților actuale de transpunere scenică a spectacolului popular, menit să transfigureze prin evoluția sa valorile autentice ale folclorului, care, pe bună dreptate, constituie mîndria noastră.

Întotdeauna ne reamintim cu emoție sentimentele și responsabilitățile ce au caracterizat pe marele George Enescu. Referindu-ne la crezul său artistic, legat indisolubil de valorile folclorice, vom aminti ce scria în 1927 în revista „Patria" : „Avem un folclor admirabil, dar cine vrea să se atingă de el trebuie s-o facă cu multă băgare de seamă, ca nu cumva să-i scoată parfumul particular prin înăbușirea în convenționale formule de dezvoltare simfonică. Pentru prelucrări consider că cel mai reușit gen este cel rapsodic. Se pot face însă și lucrări în spirit românesc... Școala românească, de altfel, a început să se impună prin lucrări care poartă pecetea precisă a țarinei noastre românești. Din ce în ce începem să devenim mai conștienți de tezaurul uriaș al folclorului ce-l avem de exploatat, fără însă a ne atinge cu lăcomie prea mare de el. Bucățile de folclor sînt juvaeruri în sine, capodopere definitive, de sine stătătoare, care trebuie respectate în candoarea și curățenia lor întreagă. Numai maeștri desăvîrșiți vor putea să se atingă de ele, fără să le altereze strălucirea lor."

Orchestra populară „Ciocîrlia", care a asigurat acompaniamentul soliștilor vocali și instrumentiști și-a găsit în compozitorul și folcloristul Constantin Arvinte, un maestru. Constantin Arvinte, prin modalitățile de tratare utilizate în armonizarea pieselor din program, reușește să răspîndească un farmec al său, în același timp etalîndu-și calitățile de fin giuvaergiu al citatului folcloric.

Cei peste 20 de soliști vocali și instrumentiști au readus pe marea scenă a Festivalului, autentice eșantioane muzicale, creînd prin acestea, imagini sonore multicolore în variate ritmuri și stiluri proprii celor mai diverse vetre folclorice ale țării.

Consemnarea numelor celor care se identifică cu aprecierile noastre este de ajuns pentru a ne face o imagine asupra impresionantei parade a cîntecului popular românesc de pe scena Palatului Sportului și Culturii : Irina Loghin, Benone Sinulescu (Muntenia), Maria Ciobanu, Dumitru Zamfira (Oltenia), Sofia Vicoveanca, Ștefania Rareș (Moldova), Ion Cristoreanu, Constantin Gherghina (Banat), Maria Butaciu, Dumitru Fărcaș (Transilvania), Frații Petreuș (Maramureș), Aneta Stan (Dobrogea), în această horă prinzîndu-se frățește și mesageri ai folclorului naționalităților conlocuitoare : Juhasz Ilona, Emma Lehrer, Laza Knezevici.

Prezența în festival a interpreților profesioniști de muzică populară a însemnat pentru aceștia momente de înaltă măiestrie artistică, iar pentru public clipe de încîntare în compania unor artiști consacrați și îndrăgiți.

Ștefan CĂRĂPĂNCEANU

„Eternele iubiri"

Creația și interpretarea românească s-au aflat — în cadrul actualei ediții — într-un dialog cu valori universale, dialog menit să reconfirme potențele creatoare ale muzicii românești contemporane.

Reușita acestei ediții a rezultat și din preocuparea organizatorilor de a introduce alături de lucrări și formații românești de muzică simfonică și de cameră, de operă și balet și cî-

teva spectacole originale de operetă, prezentate de prima scenă de gen, Teatrul de Operetă din Bucureşti.

Dintre acestea, am avut încă o dată satisfacţia unei reuşite, vizionînd spectacolul *Eternele iubiri,* spectacol la care şi-au adus contribuţia experimentaţi creatori, un valoros grup de realizatori şi o distribuţie de excepţie.

Inspirată de evenimentele actului măreţ de dobîndire a Independenţei de stat din 1877, spectacolul semnifică în acelaşi timp realizarea condiţiei esenţiale pentru înflorirea culturii naţionale, crearea posibilităţilor de afirmare liberă a valorilor proprii. Sensurile acestor gînduri aveau să-l călăuzească pe Constantin Florea, autorul libretului operetei *Eternele iubiri,* reuşind să creeze o lucrare consistentă ca idei, omogenă ca desfăşurare dramaturgică şi deosebit de adaptabilă pentru un spectacol muzical.

Partitura muzicală, elementul care avea să asigure integrarea în circuitul spectacular al libretului şi, implicit, succesul lucrării, a fost scrisă de George Grigoriu.

Experienţa realizării a încă două lucrări de operetă — *Se mărită fetele* şi *Valurile Dunării,* l-au determinat pe compozitor să abordeze cu mult curaj o temă pretenţioasă pentru a fi adaptată genului operetistic. Şi, astfel, George Grigoriu, un melodist prin excelenţă, reuşeşte să creeze o muzică accesibilă, cantabilă, folosind uneori teme de inspiraţie folclorică, întregul discurs muzical fiind unitar prin alternanţa momentelor de tensiune cu cele pline de lirism.

La punerea în scenă şi prezentarea spectacolului şi-au adus contribuţii notabile : regizorul George Zaharescu, maestra coregrafă Mihaela Atanasiu, dirijorii Liviu Cavassi şi Florin Sămărăscu, scenograful Horia Popescu şi interpreţii : Cleopatra Melidoneanu, Dorin Teodorescu, Constanţa Cîmpeanu, Sanda Mărgărit, Gabriel Gheorghiu, Nicolae Simulescu, Nicolae Ţăranu, Vally Niculescu, George Hazgan, ş.a.

Dăruirea interpreţilor îmbinată cu fantezia realizatorilor, suprapuse unei pagini de evocare istorică emoţionante şi unei reuşite partituri muzicale, au readus pe marea scenă a celei de a VIII-a ediţii a Festivalului internaţional „George Enescu" un spectacol cu profund caracter patriotic, în care trecutul istoric s-a împletit în modul cel mai armonios cu reflectarea avîntului constructiv al zilelor noastre.

Şt. C.

Concert final

La capătul a 10 zile de sărbătoare muzicală în care s-au întrecut în numele marilor idei ale artei enesciene reprezentanţi de frunte ai muzicii româneşti, ansambluri, dirijori şi solişti de notorietate de peste hotare, am participat la Ateneu, la *Concertul final.* Sub inspirata şi autoritara baghetă a lui Iosif Conta, (Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii a colaborat cu Corul Radioteleviziunii şi Corul Filarmonicii bucureştene) am ascultat *Vox Maris* de George Enescu, *Simfonia a IX-a* de Beethoven, un concert ce sintetiza în fapt, în încheierea Festivalului, principalele obiective ale reuniunii artistice bucureştene : promovarea operei enesciene, a creaţiei româneşti ce demonstrează actualitatea marilor idei enesciene, propagarea marilor valori ale culturii universale, sublinierea dorinţei artiştilor români de a colabora, în numele marilor idei enesciene, cu reprezentanţii tuturor celorlalte culturi. (În acest spirit, organizatorii Festivalului au avut remarcabila iniţiativă de a constitui, pentru interpretarea marii simfonii cu cor a lui Beethoven, a unui cvartet solistic internaţional constituit din soprana Sheila Armstrong din Anglia, mezzosoprana Penka Dilova din Bulgaria, tenorul Reiner Goldberg din R.D. Germană şi cunoscutul bas bucureştean Gheorghe Crăsnaru).

Sinteză a obiectivelor festivalului, concertul final s-a derulat la parametrii unei înalte dăruiri artistice, ce a trezit, normal, entuziasmul unui public călduros ce a umplut sala Ateneului ca la marile sărbători muzicale.

Poemul enescian cu adînca sa investiţie filozofică, cu fervoarea sa confesivă, de mulţi ani, piesă de rezistenţă în repertoriul lui Iosif Conta, a avut continuu o paletă coloristică adecvată, puritate, tensiune, remarcabilă colaborare dintre vocea umană şi orchestră.

Alături de poemul enescian, *Simfonia a IX-a* (tot un opus apropiat sensibilităţii dirijorului Iosif Conta, realizator de altfel a unei înregistrări de ecou în cataloagele Electrecord) a răsunat în depline coordonate stilistice şi tehnice. Tronsoanele au fost perfect legate, arcul mişcărilor remarcabil reconstituit, permanent subliniat esenţialul dramei simfonice.

Momente relevabile în derularea mişcărilor : jocul de umbre şi lumini din primele măsuri ale Allegro-ului iniţial ; teribila ritmică im-

primată Scherzo-ului ; chemătoarea unduire a primului segment *andante moderato* din Adagio ; incredibilul pianissimo cu care violoncelii și contrabașii anunță marea temă a finalului.

Cvartetul vocal : omogen, concentrat, bine adaptat ansamblului. Sheila Armstrong, strălucitoare ca în minunatul ei recital de lied ; Penka Dilova echilibrată, expresivă ; Reiner Goldberg, dens și pur (de cîți ani nu am mai auzit un tenor de o asemenea calitate în atît de cîntata simfonie cu cor) iar Gheorghe Crăsnaru cu obișnuita sa căldură și virtuozitate.

În serialul celor 40 de manifestări ale Festivalului, *concertul final* a marcat un succes deosebit, încheind o mare reuniune muzicală, îndemnîndu-ne de pe acum să ne gîndim la manifestările ce vor marca, peste doi ani, CENTENARUL ENESCIAN.

I. S.

Opinii despre Festival

Sheila Armstrong (Anglia). Mă aflu pentru a doua oară în țara dumneavoastră și încerc același sentiment de bucurie pentru căldura cu care am fost întîmpinată, pentru faptul că am avut prilejul să cînt în fața unui public, atît de autorizat și entuziast totodată, ca cel românesc. Sînt impresionată de dragostea și respectul pe care poporul român le nutrește față de George Enescu și mă simt onorată că prin prezența mea la Festivalul ce-i poartă numele am contribuit prin modestele mele puteri, la omagierea sa.

Alvin Ailey (S.U.A.). Prezența companiei la Festival este foarte importantă pentru noi, prin faptul că putem să contribuim prin arta noastră la proclamarea unei idei generoase, ca aceea a solidarității umane. Idealul nostru artistic se confundă cu acela de pace, de comunicare, cu ideea de bine și adevăr iar mesajul pe care îl avem de transmis dorește să fie cît mai direct, cît mai convingător, cît mai sincer. Știu că George Enescu a fost un artist care a slujit toată viața omul și năzuințele sale și de aceea mă simt onorat că particip la Festivalul care îi poartă numele.

Oleg Danovschi : Particip cu emoție la această Ediție a Festivalului Internațional „George Enescu", încercînd încă o dată în calitate de creator să contribui prin mijloacele mele specifice, la triumful ideilor de bine, de solidaritate umană, într-un cuvînt de umanism, idei atît de dragi marelui nostru muzician. Socotesc această ediție ca un adevărat preludiu al anului 1981, care va marca centenarul enescian și sînt convins că ea se va bucura de succesul pe care îl merită.

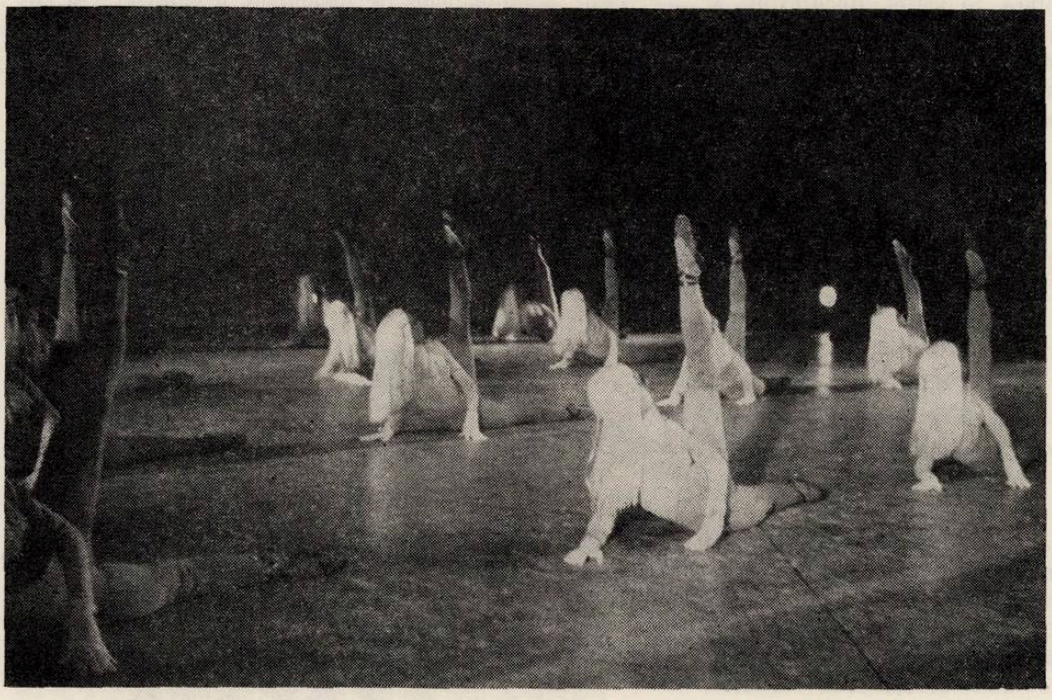
Muzica lui George Enescu reprezintă pentru mine un vast domeniu de inspirație, iar transpunerea în dans a poemului *Vox Maris* a dorit să însemne o fuziune a gestului cu muzica, pentru triumful Omului — „cel care este mai tare decît destinul".

Dan Iordăchescu : Aș spune că îl port pe Enescu în suflet de la primii pași făcuți în carieră. De la el am învățat ce înseamnă menirea unui artist, prin muzica sa am pătruns în cele mai tăinuite colțuri ale sufletului. Am considerat ca o datorie de onoare să port pe toate meridianele mesajul enescian cuprins în muzica sa și am avut bucuria să constat de fiecare dată că publicul de pretutindeni a vibrat cu adevărat în contact cu ea. Festivalul internațional „George Enescu", de care cariera mea este legată atît de strîns, astăzi la a 8-a sa ediție, trebuie să fie mereu un forum al artei enesciene, al artei românești, o sărbătoare a solidarității umane prin această minunată artă a sunetelor.

Nikita Magaloff (Elveția) : Imaginea care îmi stăruie în minte despre George Enescu este aceea a unui om minunat, a unui muzician cu o extraordinară forță de cuprindere a întregii muzici. Mi-l amintesc, de mult, cîntîndu-ne, unui grup de muzicieni, *Simfonia neterminată* de Schubert, într-o transpunere pianistică ce se năștea în chip miraculos în fața noastră, de o inspirație ce nu mi-a fost dat să mai aud. Era muzicianul universal și de aceea cinstirea sa prin Festivalul internațional care-i poartă numele este un omagiu binemeritat. Sînt fericit că mă aflu la București, în aceste zile sărbătorești, și doresc să spun că am adus cu mine, în afara omagiului pentru Enescu, amintiri de neșters despre dragi prieteni români Clara Haskil și Dinu Lipatti, care m-au făcut să înțeleg și să apreciez căldura sufletească a poporului lor.

Josef Hrncir (R. S. Cehoslovacia) : Am fost bucuros că m-am numărat printre invitații festivalului dumneavoastră, împreună cu orchestra Radiodifuziunii din Praga. Am dorit să omagiem numele marelui Enescu prin includerea primei sale Rapsodii în programul nostru. Ne-am străduit să ne apropiem de idealul acestei lucrări, în interpretarea noastră, și sperăm că publicul românesc a apreciat tălmăcirea pe care le-am oferit-o. Îl socotesc pe George Enescu

Orchestra Radioteleviziunii dirijor Iosif Conta



„Vox Maris"

Ion Voicu cu un grup de oaspeți ai Festivalului

un compozitor de talie mondială, de mărimea unor Prokofiev, Bartok, Stravinski și socotesc că toate orchestrele mari din lume trebuie să includă în repertoriul lor capodoperele sale simfonice.

Raina Kabaivanska (R. P. Bulgaria): „Mă aflu pentru prima dată la București cu ocazia Festivalului internațional „George Enescu". Frumoasele zile de toamnă, luminozitatea aparte a clădirilor din orașul dumneavoastră, ambianța repetițiilor, echipa de cîntăreți cu care colaborez — excepționalul bariton Nicolae Herlea și tînărul și talentatul Ionel Voineag, spre a numi doar doi dintre ei — îmi creează acea atmosferă stimulatoare de care are nevoie un artist pentru o cît mai bună reușită. Sînt fericită că pot omagia, prin arta mea, pe marele dumneavoastră muzician, George Enescu.

Dina Cocea — președinte al A.T.M.: Devenit tradițional, Festivalul internațional „George Enescu" — o adevărată sărbătoare a creației și interpretării — reunește apreciabile și valoroase forțe artistice românești și de peste hotare. Și astfel, Bucureștiul, și prin el întreaga țară, își omagiază într-un cadru național și internațional pe unul dintre cei mai de seamă muzicieni români, George Enescu, a cărui personalitate culturală s-a impus de mult în contextul universal. Paleta manifestărilor artistice, a căror ținută interpretativă este fără reproș, a fost îmbogățită cu dialogurile organizate de Colegiul Criticilor Muzicali, cu membri ai formațiilor de peste hotare prezente în festival. Aceste dialoguri s-au transformat în autentice ateliere de dezbatere a fenomenului artistic contemporan, privit din cele mai diverse unghiuri de preocupări creatoare; sînt schimburi utile de un înalt profesionalism.

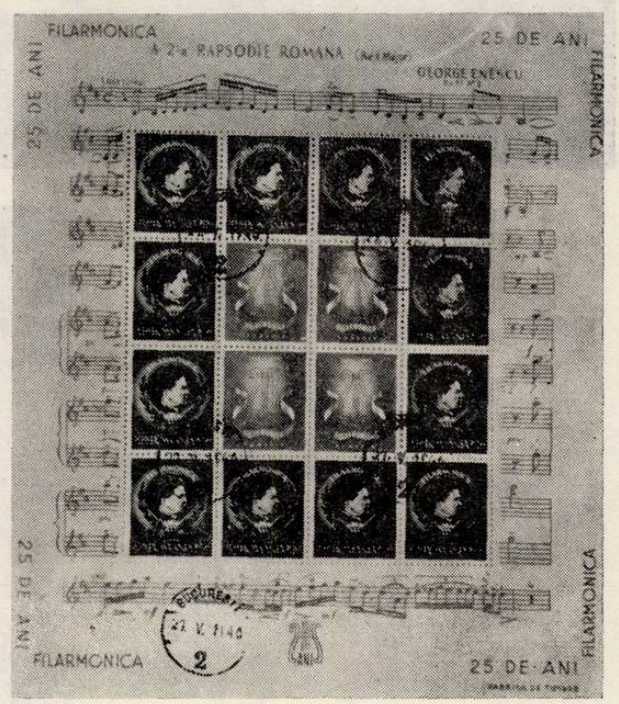
Ladislau Hegedus — secretar de stat în C.C.E.S.: A VIII-a ediție a Festivalului internațional „George Enescu" marchează cu succes continuarea unei tradiții plină de semnificație. O manifestare în contextul multiplelor acțiuni pe care România le întreprinde pentru popularizarea valorilor culturale, pretutindeni în lume, pentru schimbul de valori pe tărîmul artei și culturii... Remarcabile: participarea unor personalități ale vieții muzicale internaționale, a unor prestigioase ansambluri, prezența muzicii românești în concerte, spectacole. Festivalul internațional „George Enescu" este sărbătoarea muzicii românești, a milioanelor de melomani, eveniment viu comentat de marile cotidiene, de reviste de cultură, de emisiunile radioului, televiziunii, de Agenda festivalului realizată cu profesionalism de către Colegiul Criticilor Muzicali".

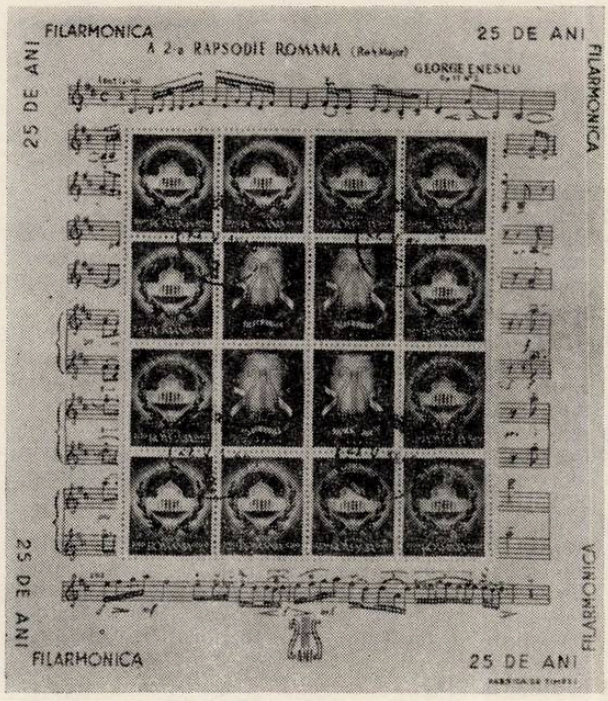
FILATELIE MUZICALĂ

Între 20—29 septembrie a avut loc la București cea de a 8-a ediție a Festivalului internațional „George Enescu", eveniment de mare interes în lumea iubitorilor de muzică din țara noastră, care s-a transformat într-o adevărată sărbătoare, publicul participînd în număr foarte mare la concerte, recitaluri și la spectacole de operă. Numeroși participanți, din țară și din străinătate și-au dăruit — în amintirea marelui muzician român — talentul și măiestria artistică pentru a face din această manifestare un act de neasemuită frumusețe spirituală, păstrînd astfel înaltul nivel artistic pe care l-a căpătat festivalul de-a lungul anilor.

Muzicieni români, prin diverse scrieri exegetice, s-au străduit să fixeze meritele și locul lui George Enescu în contextul muzicii românești și universale, conturînd cu cît mai multă claritate personalitatea marelui muzician român.

Aflîndu-ne la pagina dedicată filateliei, trebuie să facem cuvenita precizare că nici acum Poșta Română nu a onorat Festivalul internațional „George Enescu", nici măcar cu o marcă poștală de 55 de bani. Așa cum ne-a obișnuit în ultimii ani, Poșta Română a rămas nepăsătoare și în fața celui de al 8-lea festi-





liştilor care colecţionează mărci poştale şi plicuri cu tema „muzica în filatelie".

Iar pentru că atunci cînd am prezentat seria aniversativă a Filarmonicii din Bucureşti — care astăzi poartă numele lui George Enescu — nu am reprodus cele două colite emise de Poşta Română în anul 1946 (26 aprilie), cu prilejul aniversării a 25 de ani de la înfiinţare — o vom face acum, aducînd cuvenita precizare că sînt strîns legate de figura şi opera lui Enescu şi că se găsesc menţionate în „Catalogul mărcilor poştale româneşti (1974)" la colita nr. 26 (12 mărci + 4 vignete, culoare portocalie) şi la nr. 27 (12 mărci cu profilul lui Enescu + 4 vignete, culoare albastru-gri); mărcile şi vignetele sînt imprimate peste muzica primei pagini din ştima de vioară a Rapsodiei Române nr. 2, în Re Major, op. 11, nr. 2 *de George Enescu, tipărită de Enoch, la Paris.*

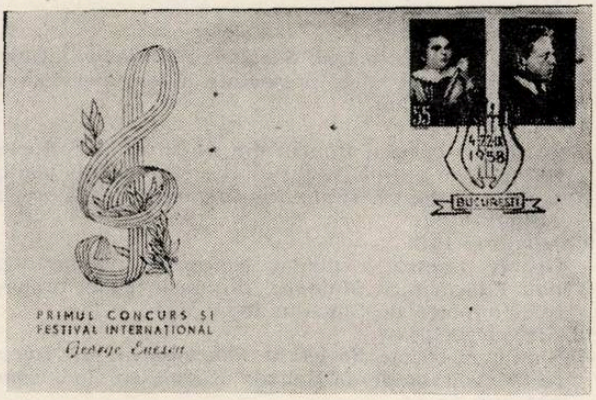
Să avem totuşi speranţa că în anul 1981 — cînd se vor împlini o sută de ani de la naşterea lui George Enescu — Poşta Română va emite o serie mare de mărci poştale, o ştampilă adecvată şi sugestivă, maxime şi plicuri „prima zi", toate evocînd opera şi activitatea artistică a celui mai mare muzician român, George Enescu.

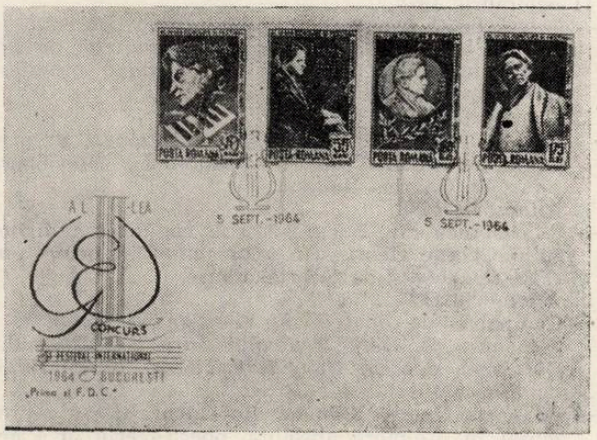
Titus MOISESCU

val, nefăcînd gestul pe care-l aşteptăm de 15 ani, de a nemuri, cu aceste prilejuri, personalitatea lui George Enescu, care continuă să fie vie în faţa întregii lumi prin opera sa. Am mai avut prilejul să ne exprimăm amărăciunea în numerele anterioare ale revistei „Muzica", deoarece nu numai personalitatea lui George Enescu este trecută sub tăcere, ci şi întreaga muzică românească. Tema „muzica în filatelie" nu s-a bucurat de emisiuni organizate, gîndite ca atare, cum, de altfel, observăm aproape în fiecare an în alte ţări; mărcile poştale româneşti, care pot fi incluse în această grupă tematică, sînt emise cu totul întîmplător, fără nici un criteriu de selecţie.

Filateliştii din ţara noastră vor regreta deci faptul că a trecut şi al 8-lea Festival internaţional „George Enescu" şi nu pot adăuga colecţiilor lor mărci noi care să imortalizeze figura celui mai mare muzician român. Se vor mulţumi să privească la cele vechi, ultimele fiind cele emise în anul 1964 (deci acum 15 ani!), cu prilejul celui de al 3-lea festival. (Toate acestea au fost prezentate de noi în revista „Muzica", nr. 3/1979.)

Şi totuşi, spre a aduce omagiul nostru, al filateliştilor care iubesc muzica şi care-l iubesc pe George Enescu, acum, cu prilejul celui de al 8-lea festival, să-l evocăm pe muzician prin reproducerea celor două plicuri „prima zi" (First Day Cover), cu ştampile speciale, emise la primul şi la cel de al doilea Festival internaţional „George Enescu", netipărite de noi în relatările anterioare, spre a sta în atenţia filate-





calendar muzical

1 octombrie 1860
— Domnitorul Alexandru Ioan Cuza a semnat decretul de înființare a *Conservatorului de Muzică și declamațiune* din Iași. Primul director al noii instituții de învățământ artistic a fost numit Spiro Georgeacopulos.

2 octombrie 1935
— Colectivul artistic al Operei Române din Cluj-Napoca a prezentat în premieră absolută opera în 3 acte și 5 tablouri *Strigoii* de Mihail Andreescu-Skeletty, libretul de compozitor după poemul cu același titlu de Mihai Eminescu.

3 octombrie 1934
— Opera Română din Cluj-Napoca a montat în premieră absolută două lucrări românești : *Păcat boieresc* de Marțian Negrea și *La drumul mare* de Constantin C. Nottara.

4 octombrie 1869
— A apărut în București prima revistă muzicală bilingvă (româno-italiană) : *Eco musicale di Romania*. Director și redactor șef a fost profesorul de canto I. Gargiulo, iar subdirector (din 1870) N. Ținc.

5 octombrie 1942
— Premiera baletului *Demoazela Măriuța*, op. 19 de Mihail Jora pe scena Operei Române din București, sub conducerea compozitorului.

6 octombrie 1960
— La Studioul de concerte al RADIOTELEVIZIUNII ROMÂNE din București, dirijorul Iosif Conta a prezentat în primă audiție *Simfonia I* (de școală) de George Enescu.

7 octombrie 1917
— A fost fondată la Iași, *Societatea simfonică „George Enescu"*, al cărei președinte a fost ales marele muzician român.

8 octombrie 1941
— În sala Ateneului Român din București a fost prezentată în primă audiție absolută piesa pentru voce și orchestră simfonică *Oltenașul* de Gheorghe Danga.

9 octombrie 1942
— George Enescu a dirijat concertul inaugural al noii Filarmonici, *Moldova*, din Iași, prima orchestră simfonică de Stat din România.

10 octombrie 1833
— S-au pus bazele *Societății Filarmonicii* din București, condusă de I. Heliade Rădulescu, Ion Câmpineanu ș.a.

11 octombrie 1878
— Trupa lirică franceză din București a prezentat în premieră opereta *Clopotele din Corneville* de Robert Planquette, la numai un an după premiera absolută de la Paris.

12 octombrie 1868
— Opera italiană din București a prezentat în premieră pe scena Teatrului Național capodopera *Faust* de Charles Gounod.

13 octombrie 1938
— Filarmonica din București, sub conducerea dirijorului George Georgescu, a prezentat în primă audiție *Recviemul* de Gabriel Fauré.

14 octombrie 1921
— Compania de operetă *Maximilian — Leonard* a prezentat, pe scena Teatrului *Carol cel Mare* din București, opereta *Dansul fericit* de Robert Stolz.

15 octombrie 1943
— Pe scena Operei Române din București s-a reprezentat în premieră absolută, opera-feerie în 4 acte *Papură-Împărat* de Lucian Teodosiu, după *Sînziana și Pepelea* de Vasile Alecsandri.

16 octombrie 1913
— A fost acordat pentru primă oară premiul național de compoziție *George Enescu*, printre laureați numărîndu-se I. N. Otescu, D. Cuclin, A. Alessandrescu, I. C. Bobociu și G. Fotino.

17 octombrie 1957
— Dirijorul Constantin Silvestri a prezentat în primă audiție *Uvertura de concert pe teme cu caracter popular românesc*, în La major, op. 32 de George Enescu.

18 octombrie 1866
— La Timișoara a avut loc concertul extraordinar al violoncelistului David Popper, cîntăreței Charlotta Patti și pianistului Rudolf Willmers.

19 octombrie 1863
— Pe scena Teatrului Național din București a avut loc premiera vodevilului *Spoielile Bucureștiului* de Eduard Wachmann.

20 octombrie 1949
— A avut loc în București adunarea generală pentru fondarea Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. P. Română, la baza instituției aflîndu-se Societatea compozitorilor români (1920). Primul președinte a fost ales compozitorul și dirijorul Matei Socor.

21 octombrie 1937
— Compozitorul bulgar Pancio Vladigherov, acompaniat de Filarmonica din București, și-a prezentat în primă audiție *Concertul pentru pian și orchestră*.

22 octombrie 1920
— În sala Ateneului Român a avut loc primul concert al societății *Filarmonica* din București, dirijor fiind noul director George Georgescu.

23 octombrie 1883
— Tînăra trupă lirică română din București a prezentat în premieră pe scena Teatrului Național din București, opera *Domnul Choufleuri* de Jacques Offenbach.

24 octombrie 1926
— Dirijorul francez Rhené Baton a susținut în sala Ateneului Român — la pupitrul Filarmonicii din București — un festival de muzică franceză.

25 octombrie 1935
— Pe scena Operei Române din București a avut loc premiera absolută a lucrării *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, conducerea muzicală fiind asigurată de Ionel Perlea.

26 octombrie 1860
— Cu prilejul deschiderii Universității din Iași, s-a prezentat în primă audiție *Potpuriul național* de Gheorghe Burada, fratele marelui muzicolog Teodor T. Burada.

27 octombrie 1910
— Celebrul cîntăreț Mattia Battistioni, însoțit de o trupă italiană, și-a inaugurat la Teatrul *Leon Popescu* din București cu opera *Ernani* de Giuseppe Verdi, ciclul de spectacole extraordinare.

28 octombrie 1882
— La Galați a avut loc deschiderea Teatrului cel Mare condus de I. D. Ionescu și Zaharia Burienescu, cu vodevilul *Lumpacius Vagabondus* de Nestroy.

29 octombrie 1847
— În salonul de muzică al lui Ion Ghica din Iași a avut loc recitalul pianistei Sophia Bohrer.

30 octombrie 1954
— Premiera absolută a operetei *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino la Teatrul de Stat de operetă din București, sub bagheta compozitorului.

31 octombrie 1948
— Prima audiție americană, la Washington, a *Cvartetului nr. 2 pentru pian, vioară, violă și violoncel*, în re minor, op. 30 de George Enescu. Lucrarea — dedicată lui Gabriel Fauré — fusese prezentată pentru întîia oară la Paris (1947).

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

Dr. Ilie BALEA

Poïétique du spectacle

Introduction à l'étude sémiotique de l'opéra lyrique

„L'opéra, c'est-à-dire le théâtre" — écrivait, il y a environ quinze ans, Michel Butor, considérant que „la fameuse crise du théâtre qui va s'accentuant d'année en année, malgré tous les palliatifs qu'on propose et tant de bonnes volontés, ne saurait être résolue sans que soit résolue du même coup celle de l'opera, à vrai dire sans qu'on ait aboli la séparation de ces «genres», sans que l'on ait pris conscience de la réorganisation générale du spectacle en train de s'opérer et qu'on l'ai menée jusqu'à un nouvel équilibre". [1]. Depuis presqu'un siècle on a beaucoup parlé de crises et désastres, on a même proposé de jeter en l'air l'Opéra Par bonheur, il n'y a pas eu qu'une inocente métaphore. Ce qui ne veut point dire que les problèmes auraient été résolus. Pas même avec *Votre Faust*... Et pourtant, Michel Butor a soulevé un problème : „la réorganisation générale du spectacle" pour aboutir „à un nouvel équilibre". Probablement, c'est là la clef du problème. Comment et par où l'aborder ?

„Hier diesen Schlüssel nimm."

dit Méphistophélès à son maître. C'est Goethe qui, dans son *Faust* (la II-ème partie, les scènes chez l'Empereur), nous propose une autre, superbe et troublante métaphore : le mythe des Mères *, dont les suggestions il a trouvé dans les *Vies paralèles* de Plutarque („Marcellus", XX). Les „Mères" sont chez Goethe une expression plastique qui circonscrit les prototypes des êtres et des choses, les „phénomènes originaux". Cette idée traverse les travaux scientifiques de Goethe. Préoccupé de l'anatomie comparée, il a émis l'hypothèse de la parenté originaire de toutes les espèces, écrivant, en 1784, dans une lettre à Knebel : „Chaque créature n'est qu'un ton, une nuance dans la grande harmonie ; c'est cette harmonie qu'il faut saisir ; sans elle, chaque détail n'est qu'une lettre morte." Deux ans plus tard il publia un mémoire à ce propos. Goethe croit retrouver la même unité dans le règne végétal : son traité de la *Métamorphose des plantes* développe l'idée d'une seule plante-type primitive dont les variétés, espèces et familles ne seraient que des modifications. Plutôt qu'un chercheur scientifique, le grand poète a été un observateur intuitif et passionné de la nature, ses

intuitions vont se frayer un chemin dans la pensée moderne de la théorie de la forme *(Gestalttheorie)* jusqu'à Merleau-Ponty [la théorie psychologique de la perception globale, la *Structure du comportement* (1942) et la *Phénoménologie de la perception* (1945)] qui a montré la compénétration du psychique et du physiologique en toute conduite humaine. Conduite, c'est-à-dire le comportement et la signification qu'il projette. D'où :

Le théâtre, c'est-à-dire le spectacle de la conduite humaine ?... pour paraphraser Michel Butor. On verra.

Mais revenons au *mythe des Mères* que Goethe le développe, en poète, dans son *Faust*. Le jeu des images poétiques et des métaphores laisse transparaître d'autres intuitions, suggestions pour une démarche théorique capable d'appréhender ce que nous avons indiqué comme la poïétique du spectacle. Donc Méphistophélès donne la clef à Faust et lui dit :

„Versinke denn ! Ich könnt' auch sagen : steige !"

Cette bipolarité — s'abîmer dans les profondeurs VS se hausser — est le paradigme de la *signifiance*, création de la signification, du signifié : les jeux spéculaires du sens entre et dans les miroirs des limbes — celui de la transparence infinie et celui des obscurités sans fin, prolongées au-delà des limbes ; le jeu des langages entre les couches ou les structures profondes et les structures de surface ; l'espace des grammaires génératives et transformationnelles, celui des métamorphoses du savoir et des connaissances, de la science et de la conscience. — Et Méphistophélès continue :

„Ein glühnder Dreifuß tut dir endlich kund,
Du seist im tiefsten, allertiefsten Grund,
Bei seinem Schein wirst du die Mütter sehn,
Die einen sitzen, andre stehn und gehn,
Wie's eben kommt. Gestaltung, Umgestaltung,
Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung."

Avec la clef magique, Faust va entraîner à la surface le trépied investi de pouvoirs insoupçonnables, couvé et gardé par les Mères. En s'emparant de lui, Faust, c'est-à-dire l'homme, obtient le pouvoir de créer, les savoirs — le savoir-faire, le savoir-vivre, le pouvoir de proposition et la puissance instauratrice, dirait Etienne Souriau. Métaphoriquement, ça c'est la poïetique même : la poïetique de la signification, la poïétique de la création. Pouvoirs dont :

„Die einen faßt des Lebens holder Lauf,
Die andern sucht der kühne Magier (Dichter) auf ;"

Voilà donc *le mythe des Mères* qui, en même temps, renvoyant à la pensée antique [au platonisme ou à la doctrine plotinienne de l'*Un* (l'intelligence universelle) *au-delà de l'Etre*, de la *raison séminale*], se prolonge dans la méditation contemporaine sur les structures, le *pattern* (modèle simplifié d'une structure), la *forme germinale*, sur un *ergon poión* comme noyau de la créativité.

Les slogans de Michel Butor — abolir la séparation des genres, réorganisation générale du spectacle, aboutir à un nouvel équilibre — signalent la nécessité des démarches plus poussées. Ses propos s'inscrivent dans le moment où les sciences humaines paraissent tomber au pouvoir „impérialiste" de la linguistique, reconnue comme „science pilote", quand l'effloraison des „sémiologies"/„sémiotiques", avec leur pléthore de termes et concepts, ou l'expansion de la science des communications et de la théorie de l'information, justifieraient la tentative „d'intégrer de façon cohérente les concepts essentiels issus" de ces nouvelles sciences „à notre vision du monde, c'est-à-dire à notre perception, — nous dit Abraham Moles — tout particulièrement dans le domaine qu'elles ont jusqu'ici laissé de côté, celui de l'Esthétique et de la Psychologie de la perception, proposant une synthèse entre la théorie structuraliste ou atomiste, et la théorie dialectique de la *Gestalt*".[2] À l'égard de tels propos (et on remarque le renvoi à la *Gestalt*, donc à la philosophie Goethéenne des „Mères"), on soulèvera deux questions :

1. Comment assurer l'homogénéité terminologique et l'unité théorique-conceptuelle de la démarche forcément interdisciplinaire pour une nouvelle approche du spectacle (lyrique) ?

2. Quelle pourrait être l'utilité praxéologique de telle démarche théorique, donc quelles seront les meilleures méthodes pour aborder les problèmes généraux et leur ordre d'utilisation ? Pouvons-nous espérer dans un renouvellement des stratégies de réalisation-création du spectacle lyrique ?

La réponse à la première question découle d'une évidence : la linguistique et les sciences humaines sont aujourd'hui indissociables, du fait surtout que les dernières rejoignent la première dans la recherche de modèles parallèles aux siens ; modèles qui ne seront pas nécessairement à imiter mécaniquement, mais qui procurent une certaine représentation d'un système combinatoire, de manière que les sciences de la culture puissent à leur tour s'organiser, se formaliser dans le sillage de la linguistique. Ces propos d'Emile Benveniste[3], le linguiste qui a mieux compris le rôle de „science pilote" de la sémiologie de la langue, pose le principe directeur : „nous sommes avec la langue au fondement de toute vie de relation". Rassembler des réflexions éparses, celles de la linguistique, mais aussi celles de la psychologie, de l'anthropologie, de la sociologie, etc., nous permet de découvrir leur foyer commun ce qui sera une prise de conscience.

La réponse à la seconde question est complémentaire ; la linguistique nous a appris à voir le problème essentiel : découvrir et prendre conscience des cadres dans lesquels on peut inventer, créer. „Même l'artiste essaie de comprendre ce qu'il fait, n'est plus l'instrument de l'inspiration" — précise dans le même contexte Benveniste. Il s'agit donc d'établir un modèle propre, structural et fonctionnel, de l'art du spectacle lyrique. La première démarche sera nécessairement une approche *structuraliste* qui devra ensuite être surpassée, ou élargie dans le cadre d'une *sémiotique*/sémiologie[4], pour aboutir à une *poïétique* qui se propose de saisir le processus créateur de l'oeuvre dans la plénitude de son existence, l'instauration artistique dans sa progression dynamique.

Définissons, d'abord le plus simple et explicitement possible, les termes soulignés, chacun d'eux désignant un corps de doctrine ou une démarche méthodologique ; en même temps il faut se tenir pour averti du caractère général, toujours sommaire

et schématique, donc souvent trop „contenant", de chaque définition.

Le structuralisme est, selon Jean Piaget [5] „Toute doctrine ou méthode qui — avec un certain degré d'abstraction — considère son objet d'étude non comme un simple agglomérat d'éléments disparates, mais comme un agencement d'éléments solidaires, tel que chacun dépend des autres et n'est définissable que dans et par ses relations d'équivalence ou d'opposition avec les autres, à l'intérieur du tout. Autrement dit toute doctrine ou méthode qui dispose du concept de structure et qui envisage son objet d'étude comme une structure. On considère la notion de totalité et l'attitude relationnelle comme caractéristique du structuralisme."

La structure est donc une organisation formelle et fonctionnelle, l'agencement interne des parties (complexes, ensembles, systèmes, ou les sous-ensembles, les unités de ceux-ci), agencement dont l'analyse doit en dégager les éléments (unités) structurés et les relations (fonctions/règles). structurantes. Depuis Ferdinand de Saussure, la linguistique s'est engagée dans le chemin du structuralisme et on parle de la structure de la langue, de linguistique structurale. La „structure" se détermine comme „structure d'un système". Quant à la démarche théorique qu'en découle, Benveniste écrit : „Il s'agit donc, la langue étant posée comme système, d'en analyser *la structure*. Chaque système étant formé d'unités qui se conditionnent mutuellement, se distingue des autres systèmes par l'agencement interne de ces unités, agencement qui en constitue la structure". [6]

L'approche théorique de l'opéra glisse presque spontanément dans le sillage du structuralisme et il est peut-être surprenant de constater qu'elle n'est pas parvenue à le faire de fort bonne heure. Dès le commencement de l'opéra, à la Renaissance, le phénomène est non seulement évident, mais encore manifestement déclaré dans les débats de la „Camerata fiorentina", ou „Camerata dei Bardi", sur le „stile rappresentativo" et sur le „dramma per musica". Pensant ressusciter la tragédie antique, aux choeurs de celle-ci se sont substitués, pendant tout le XVIe siècle, des intermèdes musicaux, avec „suoni, canti e balli" (instruments, chants et danses), qui sont éléments formateurs d'une représentation lyrique. Nous avons parlé souvent de ce que l'on pourrait appeler „la vocation structurale de l'opéra" [7]. La thèse qui statue du genre dès son origine, détermine évidemment une structure : „imitare i concetti delle parole", deux termes et leur mise en relation dans la structure du *Ton-Wort-Drama*. Mais cette mise en relation se révèle déjà une fonction assez complexe : „imitare i concetti" ne signifie guère décalquer les concepts sur le support de la musique, et si l'on se souvient que, dans la poétique de la Renaissance, „concetti" est le terme qui désigne les expressions subtiles, une certaine finesse, acuité, virtuosité de l'expression, les associations imprévues de mots ou de notions éloignées, au fond des „figures", on se rendra compte qu'au delà des simples décalques au niveau de la dénotation [8], il est question d'une sorte de „secondarité", d'un phénomène de „parasitage" qui engendre des révérbérations sans fin dans les espaces de la connotation [9]. Il s'agirait ici de certains phénomènes „paralinguistiques" (l'intonation affective ou expressive, l'accent, cadence, débit, pause, registre, rythme, ton, une sorte de „rhétorique intonative", mais aussi mimiques et gestes) qui siègent à l'intersection musique-poésie-geste, triade en rapport „métaphorique" (selon *Le Groupe Mü* [10]). Nous allons faire un saut — laissant de côté „La Querelle des Bouffons", la réforme de Gluck et d'autres débats — jusqu'à la théorie de l'oeuvre d'art totale de Richard Wagner : le „Gesamtkunst" représente somme toute une démarche, malgré-soi, structuraliste, de même que le leitmotiv est une instance structurale et structurée, impliquant le son, la parole et le geste (dans la plus large acception). En effet, l'esthétique wagnérienne, malgré ses sinueuses volutes théorico-poématisantes, cristallise pour la première fois une vision structurale assez cohérente de l'acte de la synthèse des arts. Bien plus, on va lire dans les écrits théoriques de Wagner des choses quelque fois troublantes qui nous font réfléchir et dont les échos paraissent nous projeter souvent même dans l'univers des recherches actuelles : „Le *langage des sons* est le commencement et la fin de celui des mots..." [11]. [„Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache..." (*Gesammelte Schriften, Volks*-ausgabe, IV, s. 91)] ou :

„...l'action réciproque de l'expression intérieure par la voix et de l'expression extérieure par le geste..." [12]. Ou encore la simple note : „Je conçois l'origine du langage, de la mélodie, non pas selon l'ordre chronologique, mais selon l'ordre *architectonique.*" [13]. Architectonique ou structural ?...

On lira aussi : „...car j'aurais volontiers qualifié mes drames actes de la musique devenus visibles." [14] [„...da ich meine Dramen gern als ersichtlich gewordene Taten der Musik bezeichnet hätte" (G.S., IX. 306)]. Ou : „...le drame... comme le pendant devenu visible de la musique..." [15] [„...sichtbar gewordene Gegenbild der Musik..." (G.S., IX, s. 128)]. On pressent là que les mots cachent plus qu'ils ne disent. Les idées de la Renaissance sur la réunion des „suoni, canti e balli" vont s'accomplir tout le long de trois siècles dans le jeu de synthèse wagnérien : „La danse, la musique et la poésie sont trois soeurs nées en même temps que le monde." La *Gestalt*-Mère de Goethe ?... Une des structures-Mères, dont parle Jean Piaget ?... [16] Quoi qu'il en soit, l'édifice de l'opéra s'accomplit ressuscitant l'ombre de la tragédie antique, comme Faust — muni du clef et trépied des „Mères" — fait resurgir le temple grec et Paris :

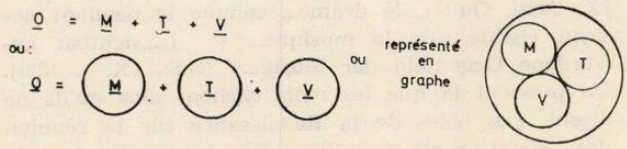
„Und nun erkent ein Geister-Meisterstuck !
So wie sie wandeln, machen sie Musik.
Aus lustigen Tönen quillt ein Weißnichtwie,
Indem sie ziehn, wird alles Melodie.
Der säulenschaft, auch die Triglyphe klingt,
Ich glaube gar, der ganze Tempel singt."

Le leitmotiv du mythe des „Mères", dont il parrait qu'on en fait abus, sera plus loin le foyer métaphorique d'où devra rayonner certaines hypothèses fondamentales de la théorie proposée en vue d'une sémiotique adéquate à l'art du spectacle lyrique. Car tout ce que nous avons dit sur le structuralisme et sur la „vocation structurale" de l'opéra suggère une ligne de continuité qui unit la tragédie antique à l'o-

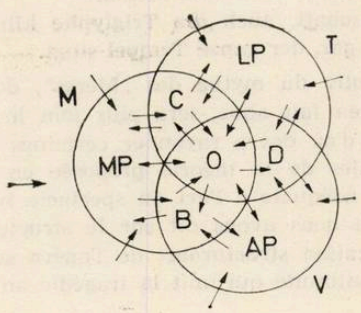
péra : entre ces bornes, les rites, les cérémonies, les rituels spectaculaires, les drames populaires et les drames religieux, la théâtre et les fêtes foraines, les masques anglais et toutes les formes de théâtre depuis la Renaissance, perpétuent les vestiges d'une ère où, avec la langue, nous sommes — comme affirmait Benveniste — „au fondement de toute vie de relation", à l'origine de l'humanité et de la vie-même, à la couche des „Mères". C'est un „pattern originaire". On parlera donc de „l'opéra comme structure". Pour y atteindre, il faut isoler les éléments (des arts) et établir les lois de leur combinaison, ainsi que la nature et le spécifique de cette combinaison. La démarche peut s'orienter sur deux voies : l'une serait „historique" (diachronique), l'autre, faisant abstraction de toute considération temporelle (évolutive), surprend l'objet dans la tranche d'un moment donné et l'étudie comme structure (synchronique). Les deux voies seront conjointes dans la démarche que nous avons indiqué comme la poïétique ; les termes „diachronique", „synchronique" et „poïétique" vont être mieux définis plus bas. Abstraction faite de ces dernières considérations, on peut dire en général que l'opéra structure trois arts — ou mieux, trois ensembles —, à savoir : Musique (ensemble de sons musicaux), Poésie (ensemble d'unités linguistiques, mots, figures, textes) et Arts visuels (ensemble de faits visuels — corps, geste, mouvement, „images" plastiques engendrées par le décor, l'éclairage, costume, masque, etc.).

Rien de nouveau, seulement du truisme, même de la palissade. Et pourtant, essayons de formaliser et de modeler ces éléments :

OPERA c'est-à-dire MUSIQUE et TEXTE littéraire et arts VISUELS



ce qui n'est pas seulement trop grossier, mais aussi faux, parce que l'ensemble *M* ne représente pas toute la musique, mais seulement la musique de l'opéra, l'ensemble *T* seulement la littérature qui constitue des librettos, l'ensemble *V* beaucoup d'arts ou phénomènes visuels, mais loin d'épuiser le „visuel artistique". Il faudra donc modifier le graphe, dans l'esprit de la théorie des ensembles, pour le représenter comme une intersection qui exprimera mieux ce que nous avons indiqué comme structure des arts, le dialogue des arts, ou — en termes Wagnériens *Gesamtkunstwerk*, l'oeuvre d'art totale ou synthèse :



Même si intuitif, le modèle cerne, plutôt que des unités, des complexes assez grands, des ensembles systémiques dont les relations (fonctions/règles) structurantes ne pourraient être définies que très généralement, recourir à une description mathématique élémentaire qui fera usage de concepts opérationnels, également, simples, comme „réunion" (U), „intersection" (∩) et „différence" / de certains ensembles, ici les *M*, *T*, *V*, comme nous les avons défini là-dessus. Il en résultera des „sous-ensembles" qu'on va indiqué, de même conventionnellement par des majuscules. Nous avons donc à décrire :

1. La réunion $M \cup T \cup V$ qui serait la totalité des arts mis en jeu.

2. L'intersection $M \cap T \cap V$, indiquée avec la majuscule *O* pour délimiter le domaine de la synthèse totale, dans lequel on aura à décrire, parmi d'autres complexes prévisibles, l'opéra et le drame musical.

3. La différence $M / (T \cup V)$ symbolisée avec les majuscules *MP* (= le domaine de la musique „pure").

4. La différence $T / (M \cup V)$ symbolisée avec les majuscules *LP* (= le domaine de la littérature et de la poésie).

5. La différence $V / (M \cup T)$ symbolisée par les majuscules *AP* pour circonscrire les arts plastiques, mais aussi les arts visuels, cinétiques, etc. concevables.

6. La différence $(T \cap V) / M$ symbolisée *D* majuscule, comme domaine du théâtre („... un théâtre entièrement démusicalisé", comme écrit Michel Butor), du cinéma (aussi „démusicalisé"), mais aussi des bandes dessinées...

7. La différence $(M \cap T) / V$ symbolisée par *C* majuscule — musique vocale, ou de la musique qui implique de manière ou d'autre la parole (même la musique à programme), conçue dans le cadre du concert/audition et en abstrayant le côté visuel (réel ou imaginé ?).

8. La différence $(M \cap V) / T$ symbolisée par *B* majuscule — le ballet, les arts audio-visuels, synesthésiques...

Il ne faut pas se décourager devant tel in-chiffrement en symboles logico-mathématiques — d'ailleurs simples, élémentaires — des faits qui tiennent de l'intuitif et de l'imaginaire. D'autre part, on doit être avertis que la démarche théorique ne se substituera jamais à la création ou à l'interprétation vivante de l'opéra : L'esprit (ou la sensibilité) gardera ici son plein pouvoir ; raisonner c'est mieux comprendre et réaliser mieux à travers de stratégies améliorées, évitant de nouvelles „guerres" ou „querelles des Bouffons" qui, aujourd'hui menaceraient de jeter en l'air l'Opéra. Le renouveau du spectacle lyrique (et pas seulement lyrique) est inéluctable. Il faut chercher optimiser l'évolution. En perspective on envisage même profiter de la théorie des jeux de Neuman-Morgenstern, le jeu en deux et notamment en trois partenaires (ici les *M*, *T*, *V*) pour optimiser les performances. Or, une longue période, l'opéra a été un jeu en seul partenaire — la voix de la vedette ; puis il est devenu le jeu du chef d'orchestre (ou de

la musique seule), ou — et assez récemment — le jeu du metteur en scène... En fait ou en droit, nous allons le voir. La théorie des *triades* pourra nous révéler l'optimum stratégique et la diversité des alliances (donc des genres/espèces) possibles ou prévisibles, sans risquer les réactions de rejet, les idiosyncrasies, mais aussi les contrefaçons ostensibles et insolites à tout prix. Car, dans l'art du spectacle, avec la diversité de genres et espèces, de modes et modalités combinatoires des constituants musicaux, textuels et visuels, les choses flottent encore dans les limbes incertains ou rien n'est précis et tout paraît possible.

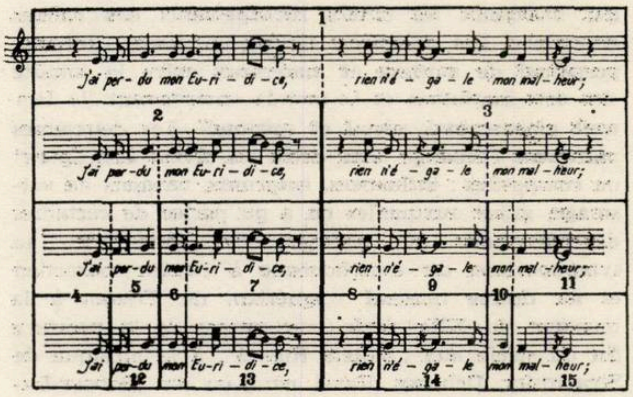
Donc, même schématique, le modèle proposé perce les limbes de l'opéra et du théâtre. Il paraît être même un certain modèle de la communication, des „langages", de la culture. „Je pense — disait récemment Claude Lévi-Strauss [17] — que derrière la musique et la mythologie il y a un facteur premier : le langage. Positivement ou négativement, tout se passe toujours par rapport à lui. Pour la mythologie, c'est assez évident, puisqu'elle est fait de mots, mais aussi pour le chant, et même la musique instrumentale, qu'on appréhende dans leur distance par rapport au langage". Car, à la question de son interlocutoire — s'il devrait y avoir, dans toute musique, même très profondément enfouie, une nostalgie du texte et même de la voix — Lévi-Strauss répond : „Sinon une nostalgie, au moins la conscience obscure d'un rapport. À la limite, le chant ne relève pas d'un genre musical : ce fut sans doute d'abord un moyen, pour la parole, de se masquer ; comme dans l'ordre plastique, le masque recouvre et transforme cette autre entité naturelle qu'est le visage." L'horizon qui cerne le champ, le modèle, c'est celui qui cerne la culture, toute la vie.

Pour aller plus loin, il faudra se rappeler avec Abraham Moles qu'un „...exposé systématique qui vise explicitement à la plus grande généralité possible, est contraint à un certain dogmatisme" [18]. Chaque dogmatisme enferme les choses dans des cercles dont on peut pas ni sortir, ni entrer. En réalité les frontières réalisent un découpage plus souple et divers, elles sont plus sinueuses et moins accusées : les détailler plus précisément serait inutile, ce sont des frontières mouvantes. Dans le livre en préparation — „La poïetique du spectacle", nous allons essayer de décrire chacun de ces domaines, mais ici, préoccupés de l'opéra et, en même temps, d'„animer" le graphe, nous nous limiterons à la réunion et aux recoupements. Le modèle ainsi construit est encore statique. Le mettre en fonction signifiera définir les relations dans le tout et dans/entre les parties. On passe donc au deuxième temps, essentiel pour l'analyse structurale : „de voir quelle est la relation entre ces éléments constitutifs". [19] Tout d'abord on va faire remarquer qu'il s'agit de relations au niveau de la plus grande généralité, les éléments constitutifs étant en fait des blocs vastes, eux-mêmes structures complexes.

On observera sur le graphe des flèches dont les unes percent les contours qui réunissent les trois ensembles, les autres percent les contours intérieurs qui marquent les divers recoupements des mêmes ensembles. Les premières flèches indiquent l'échange perpétuel de matière et matériaux entre la totalité des arts impliqués et le monde environnant (le *Umwelt* phénoménal, social et spirituel). Les deuxièmes marquent l'échange actif entre les divers arts „purs" ou composites : influences, emprunts, tensions de voisinage, grâce auxquelles on a pu parler de certaines déterminations ou passages des ouvertures au symphonisme, du symphonisme à l'opéra mozartien et au drame musical wagnérien, du *Tristan* à la musique du XXe siècle ; ou encore de la peinture fin du siècle aux „Ballets Russes", à la musique de Stravinsky, Debussy, Ravel etc. ; ou du „Bateau-Lavoir", à travers Cocteau, Apollinaire, Jarry, vers la littérature, la musique, le théâtre, le spectacle musical ou le film de la première moitié du siècle... Telles relations entre des ensembles très complexes seront à leur tour des relations aussi complexes, en faisceau. Il faudra donc passer à un niveau inférieur pour en dégager des constituants moins complexes et des relations plus simples.

Nous avons vu que la structure se détermine comme „structure d'un système". On suppose que toutes les zones délimitées dans le graphe soient des systèmes, des „langages" ; et — répétons-le — chaque système, étant formé d'unités qui se conditionnent mutuellement, se distingue des autres systèmes par l'agencement qui en constitue la structure. Au moins en ce qui concerne l'ensemble *T*, nous pouvons dire qu'il s'agit d'un *langage* (c'est-à-dire d'un moyen de communication utilisé pour transmettre des messages, d'un système de signes), à savoir la *langue*. Puisque la langue est le système de signes mieux étudié et décrit nous allons faire usage du *métalangage* (un langage „théorique", construit de concepts bien définis pour décrire le „langage objet") et de certaines méthodes d'analyse dont la linguistique, depuis Saussure, a confirmé la validité opérationnelle. D'abord nous recourons à la méthode d'analyse distributionnelle, l'analyse en constituants immédiats, qui repose sur le principe que chaque construction „langagière" (morphème, phrase, construction transphrastique, ou, en musique, note, motif, phrase, période) peut être analysée, à plusieurs niveaux successivement, en éléments constituants. Notre découpage part de haut en bas, chacune des coupes successives marque un niveau et sépare deux éléments constituant deux „constituants immédiats" (=C.I.). On définira — selon H.A. Gleason [20] — un C.I. comme „l'un des deux constituants qui forment directement une construction donnée de niveau supérieur... Les constituants immédiats d'une construction donnée sont les constituants situés au niveau immédiatement au-dessous de cette construction ; ceux qui se trouvent aux autres niveaux, inférieurs à ce dernier, sont des constituants, mais non des constituants immédiats de la construction envisagée."

Considérons l'exemple suivant (l'air d'Orphée du IIIe acte d'*Orphée* de Gluck) :



Considérant l'opéra „Orphée" de Gluck, on peut envisager des segmentations successives en actes, scènes, „lettres" (L, M, N,... cf. éd. Peters), numéros, etc. (niveaux *a, b, c,...*) pour arriver à un certain niveau *i* dont l'un des C.I. sera *1*. À partir de ce niveau les coupes successives dégageront : les C.I. de 1 au niveau *j*, à savoir *2* et *3* ; *4, 5, 6, 7* C.I. de 2, et *8, 9, 10, 11* C.I. de 3 au niveau *k* ; Au niveau *1* : 12, 13, 14, 15 seraient analysables, mais on devrait quitter la méthode distributionnelle, à savoir tout ce qui en implique sa rigueur dogmatique et son automatisme. On retiendra pourtant „la procédure de découverte" — c'est-à-dire la procédure formelle de segmentation de la chaîne (musicale, chant, texte et visuel), *a différents niveaux, pour trouver où et comment* serait possible de dégager (identifier) les unités définies par leurs fonctions, — donc en tant que *signes*. Signes — donc les entités de signification, renvoyant au monde et aux expériences de l'homme, entités créditées d'un contenu appelé *sens*. Mais pour l'instant restons à la procédure formelle de segmentation : l'exemple d'*Orphée*, qu'on pourrait élargir tout le long de la partition de l'opéra et de n'importe quel opéra, est incomplet et ne surprend que l'ensemble de faits musicaux et linguistique (textuel) du tout, omettant le visuel, c'est-à-dire le spectacle. Il faudra donc distinguer deux grands niveaux de description, deux plans : celui du TEXTE (le texte musical, le texte littéraire effectivement chanté — le „texte principal" selon Ingarden [21], — et celui qui renvoie à la réalisation scénique, le „texte secondaire" selon le même auteur, indiqué explicitement dans la partition ou implicitement dans la musique et le texte chanté) ; et celui de la représentation ou du SPECTACLE (qui totalise les côtés de l'acte interprétatif). René Leibowitz a souligné „...l'interdépendance absolue entre l'opéra et son interprétation". [22] Les deux plans apparaissent comme deux structures isomorphes [23] qui tendent à se réaliser en tant que séries parallèles — l'une *in potentia*, l'autre *in actu* — d'une isotopie [24] complexe. On touche ici à la bipolarité d'un fait globalisant marqué par ce que l'on pourrait appeler l'opposition entre l'écriture (comme empreint de l'agencement compositionnel de la musique et du libretto) et l'énonciation (comme manifestation actualisée de cette écriture) dans la matérialité sensorielle-perceptive). „C'est l'exécution du poème qui est le poème" — écrivait Paul Valéry [25] ; c'est l'exécution de l'opéra qui est l'opéra, allons nous dire.

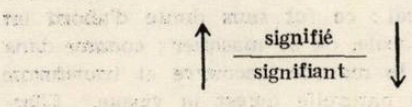
Envisageant les ensembles *M, T, V*, on doit en décrire, à un niveau plus bas, les éléments constituants. Présupposons les unités idéalisés *m, t, v*, en tant que C.I. d'un certain niveau, non-analysables. La formalisation continuera comme suite :

M = l'ensemble des éléments m (entités musicales).

T = l'ensemble des éléments t (linguistique-littéraires).

V = l'ensemble des éléments v (visuels).

Acceptons que *m, t, v*, soient des *signes*. C'est donc le moment de donner la plus simple définition du *signe* — celle scolastique : *aliquid stat pro aliquo*, c'est-à-dire quelque chose (le signifiant) qui représente quelque chose d'autre (le signifié) et peut ainsi lui servir de substitut. Le signe a été défini avec la plus grande rigueur dans la linguistique saussurienne au commencement du siècle et depuis s'est assuré une belle position : toutes les sciences humaines se sont mis en route à la recherche du signe ignoré et exultent à l'idée du signe retrouvé sur le terrain foulé du signe linguistique. Mais le problème s'est avéré plus complexe. Depuis 1942—1943 Roman Jakobson a attiré l'attention sur certaines difficultés : „Tout mot, et tout signe verbal en général, présente l'union du signifiant et du signifié, union qu'on a tenté de représenter par le schéma suivant :



Or, si le fait de cette union est absolument clair, sa structure reste fort peu connue. Une suite des sons se trouve être le véhicule du sens, mais comment les sons remplissent-ils cette fonction de véhicule ? Quels sont exactement les rapports entre les sons et le sens à l'intérieur du mot et de la langue en général ? Finalement, il s'agit de dégager le plus petit, l'ultime élément phonique chargé d'une valeur significative, ou — en termes métaphoriques — il s'agit de trouver les *quanta* de la langue. Or ce n'est que récemment que ce complexe de problèmes, en dépit de son importance fondamentale pour la science du langage, a été enfin soumis à une étude approfondie et systématique." [26] Les choses, après 35 années, n'ont pas beaucoup changé. Les problèmes du signe et du sens flottent encore dans des suppositions assez ambiguës même dans la „science pilôte" qui est la linguistique. On parle aujourd'hui du dépassement du signe, Umberto Eco [27] suggère substituer à „la notion ingénue de *signe*" l'expression de „fonctions de signe", et Thomas A. Sebeok propose considérer la classification de signes (celle de Peirce et de Morris, devenue „classique") moins comme espèces de signes (signal, symptome, icône, indice, symbole et nom), et plutôt „aspect des signes" [28], puisqu'un signe peut — plus souvent qu'on ne le croit — présenter plus d'un aspect. Les débats et les controverses autour du signe sont encore en cours. Invoquant le principe de la commodité et de l'économie de la pensée de Poincaré, nous allons conserver „la notion ingénue" de „signe" pour faciliter les pre-

miers pas vers une sémiotique de l'opéra. Par conséquent, considérons les éléments *m*, *t*, *v*, dont nous avons accepté les nommer *signes*, des unités minimales du sens, ou plutôt, dans l'esprit du distributionnalisme, qui fait abstraction du sens, des C.I. des ensembles *M*, *T*, *V* dorénavant pas analysables ; dans les ensembles dont ils appartiennent ils ne seront pas nécessairement du même niveau.

La tranche de la réunion des arts est ainsi décrite comme structure. Chaque ensemble *(M, T, V)* sera une structure dont on devra maintenant préciser les relations. L'ensemble *M* des élements *m* (sons avec tous leurs paramètres musicaux : hauteur, durée, timbre, intensité, etc.) est à son tour un ensemble systémique très complexe, une structure à l'intérieur de laquelle les unités nouent des relations mélodiques, armoniques, polyphoniques, contrapuntiques, tonales, modales, sérielles, etc. qui mènent le jeu combinatoire „pur", libre et soumis à ses propres règles, à savoir la syntaxe musicale. On ne saurait les définir en tant que signes avant de parler du sens et de voir s'ils ont ou non un sens et quelle est la nature de celui-ci.

L'ensemble *T* est un système premier, celui de la *langue*, décrit par la linguistique, en même temps un système „second", littéraire-poétique, objet d'investigation de la poétique, de la rhétorique et de la stylistique structurales, dont on cherche décrire le système, la „grammaire".

L'ensemble *V* des éléments visuels reste encore une *terra ignota* qu'on se donne la peine d'explorer la structure déconcertante par sa diversité.

Nous avons donc trois grands ensembles (et combien de sous-ensembles) des signes de nature si diverse.

Définissons :

La SEMIOTIQUE/SEMIOLOGIE [29] comme la science générale des signes, ou l'étude des systèmes de signes, de toutes les pratiques signifiantes de la vie en société. Les signes se manifestent dans le cadre d'un processus nommé „sémiose"/*semiosis* qui comporte trois dimensions (les trois divisions „classiques", selon Morris) : la *syntaxe* — l'étude des relations qui s'établissent entre les signes, la *sémantique* — l'étude des relations établies entre les signes et les „objets" dont ils signifient et la *pragmatique* — l'étude des relations entre les signes et ceux qui les utilisent [30].

Donc : syntaxe = les règles de combinaisons des signes ;

sémantique = l'interprétation des signes par leur mise en rapport avec autre chose — la réalité, le conceptuel,

pragmatique = l'usage que peuvent faire des signes dans l'acte de communication.

Jusqu'ici notre démarche a dégagé les éléments structurés ; nous esseyons maintenant de définir les relations structurantes, expressément à l'intérieur de la zone O du triple recoupement, l'intersection de *M*, *T*, *V* en tant qu'ensembles des signes (les *m*, *t*, *v*). Chaque signe apartient à un système et — selon Benveniste [31] — juste cette appartenance constitue „...la condition de la SIGNIFIANCE" („propriété de signifier" pour Benveniste, le „travail de différenciation, stratification et confrontation" pour Julia Kristeva [32]). Or, cette condition — comme l'a montré également Benveniste — est déterminée du fait „...que tous les signes ne peuvent fonctionner identiquement ni relever d'un sistème unique. On devra constituer plusieurs systèmes de signes, et entre ces systèmes, expliciter un rapport de différence et d'analogie." Les observations sont extrémement pertinentes même pour l'intersection où nous avons situé l'opéra. Et de suite : „Deux systèmes peuvent avoir un même signe en commun sans qu'il en résulte synonymie ni redondance, /.../ l'identité substantielle d'un signe ne compte pas, mais seulement sa différence fonctionnelle" — ce qui sera le cas dans le modèle plus détaillé ci-bas — et, enfin, „La valeur d'un signe se définit seulement dans le système qui l'intègre". [33] Les *m*, *t*, *v*, satisfont la condition de la signifiance, ils ne relèvent pas d'un système unique (on trouve des *m* dans *MP*, dans *C*, *B* et *O*, des *t* dans *LP*, *C*, *D*, et *O*, des *v* dans *AP*, *B*, *D* et *O)*, on a effectivement constitué plusieurs systèmes de signes, et le même signe dans des systèmes divers fonctionnera diversement : c'est sa différence fonctionnelle et non l'identité substantielle qui le spécifie. Le syntagme „Le veau d'or" dans la Bible, dans le *Rondeau* de Méphistophélès de l'opéra „Faust" de Gounod, et dans la 2-e scène, IIe acte de „Moïse et Aaron" de Schoenberg, ne représente pas la même chose, réalise de fonctions diverses et se définit chaque fois autrement selon le système qui l'intègre. *Da capo* d'une *aria* n'est pas la même chose que la première exposition...

Avant de passer plus loin, il faudra s'attarder encore sur certains concepts opérationnels de la linguistique. Depuis Saussure on considère le signe comme une entité bifacialle (signifiant — signifié), l'association d'une „image acoustique" directement perceptible et d'un „concept" qui n'est perceptible qu'à travers cette „image" ; il s'agit bien entendu de la „langue" ; les deux „faces" de la même „feuille" n'ont pas d'existence que par leur association dans le signe. L'école danoise (prolongeant la théorie de Saussure — la „glossémantique" créée par Louis Hjelmslev), met en question la thèse saussurienne selon laquelle la langue est une forme et non une substance et considère que la forme est également celle de l'expression (signifiant) aussi que celle du contenu (signifié). L'expression et le contenu sont dénommés *fonctifs* puisqu'ils sont les termes qui favorisent la naissance d'une fonction, à savoir la fonction sémiotique, fonction définissante du signe. La solidarité qui existe entre fonction et fonctif est une relation d'implication réciproque.

Les unités postulées — *m*, *t*, *v*, se caractérisent par leur différence de nature (linguistique, musicale, visuelle) et par leurs types de fonctionnement elles appartiennent aux „...systèmes à base différente" (*m* à *M*, *t* à *T*, *v* à *V*) et ça veut dire qu'on ne peut pas dire la même chose par chacun de ces systèmes. Benveniste [34] a éclairci le problème des relations entre systèmes sémiotiques en disant, à propos de ce qu'on vient à dire, que deux systèmes sémiotiques de type différent ne peuvent être mutuellement convertibles (le principe de non-redondance entre systèmes). Mais ici nous devons considérer les *m*,

t et v en tant qu'éléments de plusieurs systèmes (cf. ci-dessus la citation de Benveniste), dont chacun les ré-intègre.

A la question de Benveniste : „Les systèmes de signes sont-ils alors autant de mondes clos, n'ayant entre eux qu'un rapport de coexistence peut-être fortuit ?" — nous serons obligés, par l'objet même de notre étude, à une réponse négative en invoquant :

1. L'expérience de l'évolution des arts pendant plus d'un siècle, période durant laquelle on a vu la poésie s'emparer du bien de la musique („La musique et les lettres sont la face alternative, ici élargie vers l'obscure, scintillante là avec certitude, du phénomène que j'appelai l'Idée"-écrivait Mallarmé), la musique de celui de la parole (voire les oeuvres chorales/vocales d'un Berio ou Xenakis), des oeuvres littéraires — comme celles de Michel Butor — glissant dans le sillage de la forme/construction musico-symphonique, les arts plastiques oscillant entre la musique et la littérature à la recherche de nouvelles valeurs. Les arts modernes donnent souvent l'impression d'un tour Babel des langages.

2. Le mythe de l'éternel retour vers les „Mères" pour retrouver dans l'alambic savamment élaboré le noyau originaire d'un syncrétisme primaire du „pattern langagier" („langagier" veut dire ici „communication", „expression" et „comportement", ensemble). Dans ce contexte nous allons tâcher une hypothèse sur l'origine du langage comme un langage global. La sémiotique conjointe avec l'anthropologie et les dernières recherches de paléontologie, nous sera d'aide.

Regagnant le fil, nous soulignons le principe de Benveniste : „Il faut que le rapport posé entre systèmes sémiotiques soit lui-même de nature sémiotique". [35] Il constate que dans la vie nous utilisons plusieurs systèmes des signes, y compris ceux des arts établissant les critères de leur appartenence à la sémiologie : 1. le mode opératoire (le sens / vue, ouïe, etc. / auquel le système s'adresse), 2. le domaine de validité, celui où le système s'impose et doit être reconnu, 3. la nature et le nombre des signes (sont fonction des conditions 1 et 2) 4. le type de fonctionnement (la relation qui unit les signes et leur confère fonction distinctive).

L'opéra est un système de systèmes sémiotiques et en tant que message fasciculé orienté vers nos récepteurs sensoriels, son mode opératoire est simultané et pluridimensionel ; les sous-systèmes s'organisent en système agissant toujours en con-*texte*, en interaction cynergiquement, comportementalement. Son domaine opératoire est celui de la scène et du spectacle, de la vie ritualisée/cérémonialisée sur le plan de la Culture. Dans le cadre de celle-ci, on ne saurait pas dénombrer les signes dont il fait usage ; il y entre en jeu l'arsenal de la fonction symbolique, „la fonction générale de médiation par le moyen de laquelle l'esprit, la conscience, construit tous ses univers de perception et de discours". [36] Le type de fonctionnement est défini par la relation d'intercation et d'intégration dynamique (dont parlaient les formalistes russes) des signes hétérogènes agencés au gré ou selon le caprice du jeu combinatoire de l'imaginaire créateur ; il en résulte de pluri-/supersignes semblables — *mutatis mutandis* — aux composants macromoléculaires de la chimie organique.

Notre modèle „MTV" pourrait maintenant s'affiner considérant :

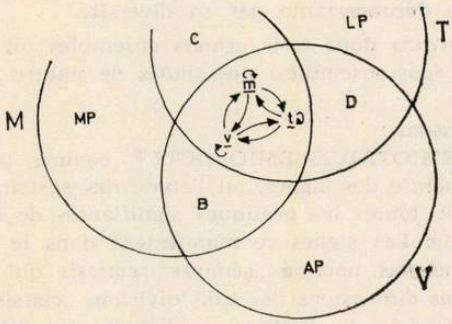
M — l'ensemble des éléments m appartenant à la musique („signes" musicaux, objets sonores, etc.) ;

T — l'ensemble des éléments t de la série linguistique et appartenant à la poésie/littérature : mots, lexèmes et sémèmes (selon Pottier), sémantèmes/*Bedeutungslaute*, ou lexies (selon Barthes), vers, figures, *Schlagworte*, etc.

V — l'ensemble des éléments v appartenant aux „langages" visuels [entités visuellement perceptibles, formes, couleurs, actes élémentaires, gestèmes, cinèmes et morphèmes (selon Moles), kinèmes et kinémorphèmes (selon Birdwhistell [37])]. Opérant avec ces unités, nous pouvons formaliser ce que serait un „signe lyrique" en écrivant :

$$(\forall m)\,(\forall t)\,(\forall v),\ (\exists motov)\colon (motov) \in o$$

c'est-à-dire : pour quel que soit m, quel que soit t, quel que soit v, il y a un élément résultant de la composition de m et t et v, et cet élément appartient à l'ensemble O. L'expression exprime un processus de *supérisation* (selon Moles). La même chose peut être représentée par le graphe inscrit à l'intérieur de la zone O :



Le graphe constitue un deuxième modèle et fixe la réalité relationnelle des systèmes et des éléments à l'intérieur de la structure de l'opéra ; il s'agit d'une *équivalence* dans laquelle les relations seront symétrique ($m \to t$, $t \to m$, $t \to v$, $v \to t$, $v \to m$, $m \to v$), transitives ($m \to t$, $t \to v$, $v \to m$, et réflexives ($m \to m$, $t \to t$, $v \to v$) / le symbole $\to$ étant celui de l'implication et doit être lu „implique", „présuppose", „en fonction de...".

Il nous semble que le dynamisme de ce type de structuration de fonctions et fonctifs délimite ce que pourrait être une spécificité immanente du triple recoupement — le „squelette" ou la *Gestalt-Mère* du spectacle lyrique. Reprenant la formulation sous la forme :

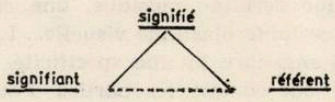
$$\left.\begin{array}{l} m \to t \to v \to m \\ t \to m \to v \to t \\ v \to m \to t \to v \end{array}\right\} = m \leftrightarrow t \leftrightarrow v$$ [38]

nous esquisserons le cadre-base pour la description typologique, aussi bien que pour l'analyse du niveau immanent où s'insèrent les stratégies de production et les stratégies de perception de l'opéra. Aussi rébarbative qu'elle soit, la description formalisée et les graphes deviendront pas à pas plus clairs explicitant des choses encore débattues et controversées comme „prima la musica e poi le parole" ou vice-versa (problème débatu depuis Salieri jusqu'à Richard Strauss, qui ont même écrit des opéras sur ce sujet — le premier avec le titre même de „Prima la musica e poi le parole", le deuxième — „Capriccio") ; ou comme l'éternelle dispute du primat — de la musique, du texte ou du jeu ?, du chanteur, du chef d'orchestre ou du metteur en scène ?... ; enfin, de choses comme la pertinence de l'analyse et de la critique de l'opéra, car jusqu'à présent il n'existe encore à la rigueur qu'une analyse partielle du même système : l'analyse musicale, rarement énoncée avec l'esprit de suite systémique nécessaire, l'analyse globale (de la musique, du texte, du jeu et du visuel, strictement corroborés) d'un objet structuré également par la musique, le texte et le visuel.

Jusqu'ici nous sommes sur le palier syntaxique de la démarche sémiotique. Il faudra maintenant passer sur celui sémantique. Le premier palier est pour Benveniste „le niveau sémiotique" — il faut savoir cette différence terminologique, car nous allons nuancer la progression de notre démarche en appelant derecef à certaines délimitations très pertinentes de Benveniste. Celui-ci précise : „Le niveau sémiotique, c'est ça : être reconnu comme ayant ou non un sens. Ça se définit par oui, non." Avoir ou non un sens signifie être ou non un signe. Tandis que „La sémantique, c'est le «sens» résultant de l'enchaînement, de l'appropriation à la circonstance et de l'adaptation des différents signes entre eux".[39] Mais : „Qu'est-ce que c'est que le sens ?" — se demande Benveniste lui-même[40]. La tentative de définir le sens et, corrélativement la sémantique, nous introduira dans un labyrinthe des théories, définitions et hypothèses. Nous allons retenir qu'à travers diverses dénominations, la plupart des écoles distinguent :

— un sens „structurel", dépendant du rapport des signes entre eux (donc sur le palier syntaxique !), et

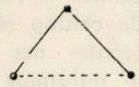
— un sens „référentiel", dépendant du rapport signe-réalité ; le signe dénote quelque chose du réel ou de l'imaginaire, sans s'identifier avec celle-ci mais en tant que substitut *(aliquid stat pro aliquo)* ; le sens serait donc l'union du signifiant avec le signifié renvoyant à quelque chose du réel ou de l'imaginaire, qui est ainsi dénotée. Cette dernière définition nous incite à jeter un coup d'oeil dans le labyrinthe des signes, de la „semiosis". Il y a une „rose des vents" du ciel de la semiosis — le célèbre „triangle sémiotique" de Richard et Ogden[41] qui présente intuitivement le rapport signe-réalité :



Voilà ce qu'il est devenu, depuis 1923, par une sorte de prolifération et mélange de la terminologie ; renvoyant aux concepts antérieurs et ultérieurs :[42]

interprétant (Peirce)
référence (Ogden-Richard)
sens (Frege)
intension (Carnap)
designatum (Morris, 1938)
significatum (Morris, 1946)
concept (Saussure)
connotation, connotatum (Stuart Mill)
image mentale (Saussure, Peirce)
contenu (Hjelmslev)
état de conscience (Buyssens)

signe (Peirce)
symbole (Ogden-Richard)
véhicule du signe (Morris)
expression (Hjelmslev)
representamen (Peirce)
sème (Buyssens)



objet (Frege-Peirce)
denotatum (Morris)
signifié (Frege)
dénotation (Russell)
extension (Carnap)

C'est plutôt un triangle des incertitudes qui marque le terrain très glissant encore d'une sémiotique en tant que démarche épistémologique. Mais les obscurités sont — ici encore — des obscurités mythiques : l'infinie potentialité du „trépied" (Faustique, ou Méphistophélique ?) arrachée à la couche profonde des „Mères". En tout cas le triangle nous dit que le signe (association du signifiant et du signifié — selon Saussure, ou seulement le signifiant, etc.), situé toujours sur le côté gauche du triangle, ne renvoie pas directement à la réalité, la liaison (ligne discontinue) étant nécessairement médiatisée par l'angle supérieur (les lignes continues).

La clef du sens et de la signification reste encore le secret du trépied. On le cherche toujours : la condition humaine est d'être toujours „à la recherche"... Pas seulement dans les „sciences" humaines, même dans celles „précises" : le principe de l'indétermination[43] et les incertitudes constituent le *modus essendi* des unes et des autres. Et voila un éminent physicien américain, Richard P. Feynman affirmant — et pas dans un simple essai, mais dans son traité de physique moderne en trois tomes — que : „Nous essayons deviner (...). Parfois nous sommes obligés de deviner (...), chaque généralisation implique une présupposition".[44] Il parle aussi de „la démarche au hasard", „de proche en proche", car „nous ne connaissons pas encore toutes les lois fondamentales ; il y a une frontière en expansion de l'ignorance". (ibid.: p. 19). C'est une douce-amère consolation pour les sciences humaines.

Revenant à l'opéra, „consolés", nous allons reprendre le fil et passer du niveau sémiotique (celui du système, du code, du signe et du sens renfermés sur eux-mêmes) au niveau sémantique (celui du message, du signe et du sens ouverts et expansifs vers le monde de la signifiance, de la communication interhumaine). Il faudra encore une fois et le plus simplement possible préciser les nouveaux concepts introduis. Nous lançons un court regard dans la *théorie de la communication* qui s'occupe du transfert de l'information entre un „émetteur" et un „récepteur" grâce à un „message (= l'information transmise

et le support matériel qui véhicule cette information) circulant à travers un „canal" (acoustique, visuel, etc.) ; la construction du message est le résultat d'une certaine organisation — le „code" (= système conventionnel de conversion qui permet de passer d'un ensemble de signifié à un ensemble de signifiants et inversement. Quant à la *signification* — terme dont l'emploi est très ambigu — nous allons opter ici pour la définition barthiènne : „...j'entends toujours *signification* comme procès qui produit le sens, et non ce sens lui-même" [45], ainsi que les précisions de Greimas sur „la structure élémentaire de la signification" et sur „la signification manifestée" [46]. C'est la relation entre les termes qui est la condition nécessaire de la signification — établit Greimas — et se propose d'élaborer, parallèlement aux unités de communication définies à l'aide de catégories morpho-syntaxiques (le champ sémiologique), des unités sémantiques différentes des premières (champ sémantique). L'unité minimale de signification serait le *sème*, il ne se peut réaliser hors du cadre d'unité de signification plus large qu'elle — le *sémème*. Les mots ou les expressions sont conçues comme unités de communication relativement stables (mais non immuables), et cette stabilité relative permettra, selon Greimas, d'envisager les relations entre les sèmes (les sèmes ne seraient pas manifestées autrement que par l'existence d'une couverture lexématique unique, leur manifestation serait *syncrétique)*. Considérons un exemple :

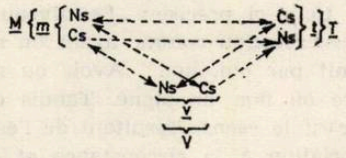
lexème	paralexème	syntagme
(le veau)	(le Veau d'or)	(Le Veau d'or est toujours debout)

L'analyse sémique du lexème *veau* dégagera des sèmes comme :

„veau" = animal (vs humain), domestique (vs sauvage), jeune (vs adulte), richesse pour le possesseur (vs le pauvre), etc. ; celle du lexème „or" = métal (vs non-métal), précieux (vs commun), richesse (vs pauvreté), etc. Mais nous nous sommes un peu précipités, passant à l'analyse avant de préciser le but et le cadre théorique. Voyons un peu de près les choses : L'analyse développée jusqu'ici a concerné le plan syntaxique, de l'expression — donc strictement sémiotique (selon Benveniste), sans qu'il soit question du sens, de la signification, du contenu. Maintenant nous avons passé sur le plan sémantique, au niveau de la signification, du contenu. Il n'y a pas isomorphisme absolu (corréspondence terme contre terme) entre les deux plans : Martinet [47] et les tenants de la double articulation de la langue contestent „le stricte parallélisme des deux plans de l'expression et du contenu". Partant de l'analyse phonologique en traits distinctifs [48], Pottier [49] et Greimas ont tenté une analyse du contenu (signifié), méthode d'étude sémantique des unités lexicales — l'analyse componentielle ou „l'analyse sémique". Même controversée, spécialement en linguistique, elle s'est avérée opérative dans l'étude du champ sémantique, en général, des langages. La métode postule que le contenu sémique (sème = unité minimale du contenu) d'un lexème (ensemble des sèmes qui forment le signifié de ce lexème) est défini d'un sémème — complexe des sèmes dont les unes sont constantes („les sèmes génériques" selon Pottier, „noyau sémique" selon Greimas), les autres sont variables (sèmes connotatifs, selon Pottier, sèmes contextuels, selon Greimas). Le lexème boeuf analysable, selon Pottier [50] en : sèmes génériques : „animé non humain", „discontinu", etc. sèmes spécifiques : „animal", „bovin", etc. et sèmes variables, connotatifs : „force", „lenteur", etc. Les sèmes connotatifs/contextuels correspondent, selon Greimas, à des unités de communication plus larges — syntagmes ou propositions — et doit être considérés comme „classèmes".

Les considérations ci-dessus nous permettraient de refaire l'analyse sémique des lexèmes „veau" et „or", pour arriver à l'analyse componentielle de syntagme „Le Veau d'or" (cf. le rondeau de Méphistophélès de „Faust" de Gounod, ou à la scène du *Veau d'or* de „Moïse et Aaron" de Schoenberg). Les sèmes contextuels „objet" de „culte", „idole", „adoration", „les Hébreux au pied de Sinaï", „culte de la richesse", etc. entrent en jeu, certains classèmes s'avèrent être „réactifs" — *classèmes de réaction.*

Considérons chaque élément *m, t, v* l'équivalent du „lexème", le lexème étant défini sur le plan du contenu par un noyau sémique *(Ns)* et des sèmes contextuelles *(Cs)*. Nous allons représenter le champ relationnel sur le plan du contenu comme suite :



Les flèches indiquent l'action de polarisation des noyaux sémiques par les sèmes contextuels et viceversa. Le champ de toutes les polarisations = les interférences.

Le modèle tente une hypothèse sur la production du sens / signification / expression, dans les arts de synthèse, dans l'opéra. On pourrait dire que : le contexte musical donne au texte et au visuel des classèmes de réaction, le contexte textuel donne à la musique et au visuel des classèmes de réaction, le contexte visuel donne à la musique et au texte des classèmes de réaction. Déterminant le contexte musical et celui visuel du *t :* „Le Veau d'or est toujours debout", et représentant le champ relationnel des réactions entre les *m-t-v* respectifs, nous avons la signification globale qui, dans le jeu combinatoire des réactions, génère l'infinité des formes/possibilités de manifestations interprétatives.

L'opéra se présente comme une structure de structures, on ne saurait en définir les éléments indépendemment des relations en cause, que par les relations qui les intègrent dans une unité par l'entremise de la coordination de leurs diverses qualités/possibilités en vue d'un message pluridimensionnel, mais celui-ci doit être perçu comme totalité. Les éléments seront ici une *certaine* musique, une *certaine* littérature, une *certaine* plastique visuelle... La dynamique du contexte engendre là une spécificité nouvelle définissant le tout comme les parties. Pourrait-on dé-

tacher des couches homogènes, soit : musicale, littéraire, visuelle, sans que cette spécificité nous échape ?... „L'impureté" semble être ici structurale, les relations créent une polyphonie spatio-temporelle compliquée.

Tout débat pour affirmer n'importe quel primat (texte ou musique ?, poète ou musicien ?, chanteur, chef d'orchestre ou metteur en scène ?) serait superflu. La structure — nous dit Mukarovsky — „se fonde sur l'unification interne du tout, par suite des rapports réciproques entre les parties, raports non seulement positifs — accords et consonances —, mais aussi négatifs — désaccords et contradictions". La cohérence interne exige l'accord mutuel qui résulte de ce que les formalistes russes ont appelé *intégration dynamique, interaction,* allant jusqu'à accepter „qu'un élément soit promu au détriment des autres qui, en conséquence, seront déformés et quelquefois même dégradés au niveau des accessoires neutres" (Tynianov). Ce qui se passe souvent dans l'opéra avec le texte, de même qu'avec la musique (dans le récitatif, par exemple), sans parler du visuel qui est souvent le parent pauvre (quand il s'agit du jeu scénique), ou au contraire, l'oncle Sam ostentateur riche (quand il s'agit de decors et costumes).

Jusqu'ici on a parlé de l'opéra en acceptant le principe de l'interdépendance absolue entre l'opéra et son interprétation. Mais nous l'avons dit qu'il faudra distinguer deux niveaux de description — celui du TEXTE (c'est-à-dire du texte total de la partition) et celui de la représentation (ou du spectacle). Le dernier pose de problèmes nouveaux et assez complexes pour être traités ici et maintenant. Nous nous réservons le plaisir d'en parler ailleurs, peut-être plus intuitivement et moins théoriquement — donc plus démonstrative.

NOTES

* Cf. Ştefan Augustin Doinaş, *Goethe mitul Mumelor, Blaga,* étude parue entre temps dans România Literară, Bucureşti, 17, 26.04.1979, pp 20—21.

[1]. Michel Butor, *L'opéra, c'est-à-dire le théâtre,* dans L'ARC 27, 1965, p. 81.

[2]. A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique,* Paris, Denoël, 1972, p. 14.

[3]. Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, II,* Paris, Gallimard, 1974, p. 26 sq.

[4] Conformément à la charte constitutive de l'Assoc. Intern. de Sémiotique, 1969 : les deux termes seront, dans ce texte, synonymes.

[5] Cf. J. Piaget, *Le structuralisme,* Paris, PUF, „Que sais-je ?", 1968.

Cf. aussi : J. Piaget , *Biologie et connaissance,* Paris, Gallimard, 1967 : chap. IV, § 10, sq.

[6]. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* I, Paris, Gallimard, 1966 : pp. 95—96.

[7] I. Balea, *Dialogul artelor* (Le dialogue des arts), Bucarest, 1969, E.P.L. Cf. du même auteur „Il teatro lirico oggi". dans *Musica e teatro oggi,* Lecce, Centro di Studi Salentini, 1974, et : „Vers une sémiologie de l'opéra", 1976, à paraître dans *Théâtre et théâtralité* chez Minard, Paris.

[8] Dénotation, ici et pour le moment grossièrement, indique la signification commune, lexicale, d'un mot.

[9] Connotation — de même — indique les significations secondaires, satellites et souvent, dans la poésie surtout, insolites, constituant „la chair" de l'expression poétique.

[10] Le GROUPE Mü, *Rhétorique générale,* Paris, Larousse, 1970, chap. IV, 2.4. et 4.1.

[11] R. Wagner, „Opéra et drame", IIe partie, *Oeuvres en prose de Richard Wagner,* t. V., trad. J.-C. Prod'homme, Paris, Delagrave, p. 59.

[12] Ibid. : p. 61.

[13] Ibid. : p. 61, note 2.

[14] R. Wagner, „Sur l'expression „Musikdrama", op. cit., t. XI, p. 127.

[15] R. W. „Beethoven", op. cit., t. X., p. 100.

[16]. Cf. J. Piaget, *Le structuralisme,* II/6.

[17] C. Lévi-Strauss, „La voix compte plus que la parole", dans *La Quinzaine littéraire,* No. spéc. 284, août 1978 : p. 9.

[18]. A. Moles, op. cit., 28.

[19]. Benveniste, 1974 : pp. 16—17.

[20]. H. A. Gleason, *An Introduction to Descriptive Linguistics,* New York, Holt, Rinehart and Winston, 1955 (nouv. éd. 1961) ; tr. fr. : *Introduction à la linguistique,* Paris, Larousse, 1969.

[21] Roman Ingarden, *„Les fonctions du langage* au théâtre", *Poétique,* 8, 1971 : p. 531.

[22] R. Leibowitz, *Storia dell' opera,* Milano, Garzanti, 1966 : p. 16.

[23] Structures d'ordre ou de niveaux différents entretenant le même système de relations entre leurs constituants.

[24] L'organisation cohérente de la signification dans le discours. Cf. A.-J. Greimas *Sémantique structurale,* Paris, Larousse, 1966 : p. 69 sq.

[25] P. Valéry, *Introduction à la poétique,* Paris, Gallimard, 1938, p. 42.

[26] R. Jakobson, *Six leçons sur le son et le sens,* Paris, Minuit, 1976 : p. 23.

[27] Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale,* Milano, Bompiani, 1975 : p. 15.

[28] T. A. Sebeok, „Six espèces de signes : proposition et critique", dans *Degrés,* No. 6, Bruxelles, 1974 p. b/1.

[29] Rappelons que dans cette étude les deux termes seront *synonimes.*

[30] Charles W. Morris, *Foundations of the Theory of Signs,* The University of Chicago Press, 1938 : p. 6.

[31] Benveniste, op. cit. II : pp. 45, 51.

[32] Iulia Kristeva, *Séméiotike, Recherches pour une sémanalyse,* Paris, Seuil 1969, p. 9.

[33] Benveniste, op. cit., II, p. 45, 53 pass.

[34] Op. cit., 51-sq.

[35] Op. cit., II, p. 54.

[36] P. Ricoeur, *De l'interprétation,* Paris, Seuil, 1965, p. 15/19.

[37] Cf. *Langages,* 10. Juin 1968.

[38] Le symbole est celui de l'implication réciproque.

[39] Benveniste, 1974 : op. cit. II, p. 21.

[40] Ibid. p. 20.

[41] I. A. Richard et R. G. Ogden, *The Meaning of Meaning* (Le signifié du signifié), London, 1923.

[42] Selon Umberto Eco, *Segno,* Milano, ISEDI, 1973, IIe éd. 1978 : p. 26.

[43] Cf. Werner Heisenberg, *La nature dans la physique contemporaine,* Paris, Gallimard, „Idées" nrf. 1962.

[44] The Feyneman *Lectures on physics,* Massachusets, 1963. Cit. apud. l'édition traduite en roumain — Fizica moderna, Bucureşti, 1969, tome I p. 95.

[45] Roland Barthes, „Littérature et signification" dans *Essais critiques,* Paris, Seuil, 1964, p. 260.

[46] Voir ces chapitres dans A.-J. Greimas, *Sémantique structurale,* Paris, Larousse 1966, pp. 18 sq., 42 s.

[47] Cf. A. Martinet (éd.) *La Linguistique ; guide alphabétique,* Paris, Gonthier-Denoël, 1969.

[48] Op. cit.

[49] B. Pottier, *Recherches sur l'analyse sémantique en linguistique et traduction mécanique,* Pub. Fac. des Lettres, Nancy, 1963.

[50] B. Pottier, *Présentation de la linguistique,* Paris, Klincksiek, 1967.

CUPRINSUL

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL „GEORGE ENESCU“ a VIII-a ediție, 20—29 septembrie 1979

NICOLAE CĂLINOIU
O mare sărbătoare a muzicii românești . . 1
ELENA ZOTTOVICEANU
Concertul de deschidere 2
MIHAI MOLDOVAN
„Oedip“ — două interpretări
„Ion Vodă“ de Gheorghe Dumitrescu . . . 3
SMARANDA OȚEANU
Filarmonica „Gh. Dima“ 4
VIOREL COSMA
Orchestra simfonică a Radiodifuziunii din Praga 4
THEODOR DRĂGULESCU
„Simfonia a III-a“ de Pascal Bentoiu . . 5
EDGAR ELIAN
Compania de balet Alvin Ailey 6
EMILIA ENACHE
Seară de balet 6
RADU ȘTAN
Ansamblul „Miyagi Minoru“ 7
E. E.
Roberto Benzi — Ion Voicu 8
E. Z.
„Gabrielli Brass Ensemble“ 9
GR. CONSTANTINESCU
Musica Rediviva 9
LUMINIȚA VARTOLOMEI
Raina Kabaivanska în „Tosca“ 10
Eugenia Moldoveanu în „Madame Butterfly“ 11
COSTIN CAZABAN
Atelierul de muzică contemporană din R.P. Polonă 12
SM. O.
Corul „Madrigal“ 15
ANCA RĂPEANU
Cvartetul „Voces contemporanae“ ; Corul „Cappella Transylvanica“ 15
DUMITRU AVAKIAN
„Collegium musicum“ din R.S.F. Iugoslavia . 16
TH. D.
Cvartetul „Philharmonia“; Orchestra de cameră din Tg. Mureș 17
C. C.
Deutsche Kammerakademie 18
DAN SCURTULESCU
Victor Tretiakov 18
VLADIMIR POPESCU-DEVEȘELU
Dan Iordăchescu 19
D. A.
Nichita Magaloff 20
TUDOR VLADIMIR
Sheila Armstrong 20
IOSIF SAVA
Peter Schwarz 23
R. S.
„Quodlibet musicum“ și Trio „Iliescu“ . . 23
GR. C. și MICHAELA ROȘU
Tineri instrumentiști 27
MIHAELA MARINESCU
Tineri cîntăreți 28
MIHAELA NICULESCU
Recital camera! la Conservator 29
ȘTEFAN CĂRĂPANCEANU
Parada cîntecului popular 30
„Eternele iubiri“ 31
I. S.
Concert final 31

★

Opinii despre Festival 32
TITUS MOISESCU
Filatelie muzicală 34
EUGEN VICOS
Calendar muzical 36

MUZICA ȘI ARTELE FRUMOASE

MARIN MIHALACHE
Ion Jalea : „George Enescu“ 37

SOMMAIRE

LE FESTIVAL INTERNATIONAL „GEORGES ENESCO“ VIII-e édition, 20—29 septembre 1979

NICOLAE CĂLINOIU
Une grande fête de la musique roumaine . 1
ELENA ZOTTOVICEANU
Le concert d'ouverture 2
MIHAI MOLDOVAN
„Oedipe“ — deux interprétations
„Ion Vodă“ de Gheorghe Dumitrescu . . . 3
SMARANDA OȚEANU
L'orchestre philarmonique „Gh. Dima“ . . 4
VIOREL COSMA
L'orchestre symphonique de la Radiodiffusion de Prague 4
THEODOR DRĂGULESCU
„La III-e symphonie“ de Pascal Bentoiu . 5
EDGAR ELIAN
La compagnie de ballet d'Alvin Ailey . . 6
EMILIA ENACHE
Soirée de ballet 6
RADU ȘTAN
L'ensemble „Miyagi Minoru“ 7
E. E.
Roberto Benzi — Ion Voicu 8
E. Z.
„Gabrieli Brass Ensemble“ 9
GR. CONSTANTINESCU
Musica Rediviva 9
LUMINIȚA VARTOLOMEI
Raina Kabaivanska dans „Tosca“ 10
Eugenia Moldoveanu dans „Madame Butterfly“ 11
COSTIN CAZABAN
L'atelier de musique contemporaine de Pologne 12
SM. O.
Le choeur „Madrigal“ 15
ANCA RĂPEANU
Le quatuor „Voces Contemporanae“; Le choeur „Cappella Transylvanica“ 15
DUMITRU AVAKIAN
„Collegium musicum“ de Yougoslavie . . . 16
TH. D.
Le quatuor „Philharmonia“ ; L'orchestre de chambre de Tg. Mureș 17
C. C.
Deutsche Kammerakademie 18
DAN SCURTULESCU
Victor Tretiakov 18
VLADIMIR POPESCU DEVEȘELU
Dan Iordăchescu 19
D. A.
Nichita Magaloff 20
TUDOR VLADIMIR
Sheila Armstrong 20
IOSIF SAVA
Peter Schwarz 23
R. S.
„Quodlibet musicum“ et Trio „Iliscu“ . . . 23
GR. C. et MICHAELA ROȘU
Jeunes instrumentistes 27
MIHAELA MARINESCU
Jeunes chanteurs 28
MIHAELA NICULESCU
Récital camcral au Conservatoire 29
ȘTEFAN CĂRĂPANCEANU
La parade de la chanson populaire . . . 30
„Les éternelles amours“ 31
J. S.
Concert final 31

★

Opinions sur le Festival 32
TITUS MOISESCU
Philatélie musicale 34
EUGEN VICOS
Calendrier musical 36

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. ILIE BALEA
Poïétique du spectacle (Introduction à l'étude sémiotique de l'opéra lyrique) 37

BIBLIOTECA „ASTRA“ SIBIU

Ion Jalea: „George Enescu"

Decan de vîrstă al sculpturii româneşti, Ion Jalea (n. 1887), preşedintele de onoare al Uniunii Artiştilor Plastici, a fost elev al lui Valbudea şi Paciurea, la Bucureşti, după care a studiat o vreme în Franţa, la Academia Julian. În 1915 deschide prima expoziţie personală, iar doi ani mai tîrziu, pe frontul de la Mărăşeşti, este rănit şi îşi pierde braţul stîng. Dar nu se descurajează. Cu o voinţă rar întîlnită, continuă să sculpteze lucrări în care îmbină, într-o fericită sinteză, lirismul cu meditaţia. La început romantică, inspirîndu-se din legendele şi basmele românilor, într-o serie de figuri mitologice, arta lui Jalea s-a îndreptat cu vremea spre forme perfect echilibrate, de o seninătate clasică, în care contopeşte, într-o viziune personală, diferitele tendinţe din sculptura vremii, influenţele exercitate asupra sa de înaintaşi, precum şi căutările proprii, în urmărirea clarităţii imaginii şi a mesajului conţinut. Recunoaştem cu bucurie în opera lui tradiţiile noastre realiste, simţămintele generoase ale poporului român, dragostea sa de viaţă şi de frumos. Şi-a lărgit necontenit preocupările, de la monumente publice şi pînă la plachete şi medalii şi la cicluri de statuete înfăţişînd îndeosebi pe oamenii din lumea satului, în care face loc adevărului vieţii, urmărind simplitatea expresiei, gesturile cumpănite, armonizarea volumelor, unitatea întregului. Numeroasele sale portrete se caracterizează prin forţa de investigare psihologică, artistul izbutind să sugereze în trăsăturile fizice ale unui chip spiritualitatea personajelor sale, acea lume lăuntrică proprie fiecărui om.

Opera lui Jalea, atît de bogată şi de variată, rod al unei stăruitoare, îndîrjite lupte pentru supunerea materiei, pentru ordonarea ei în formele intuite de artist, cuprinde şi o serie de monumente ce împodobesc grădinile şi pieţele noastre publice, în care sculptorul evocă strălucite figuri ale istoriei naţionale, eroi ai luptei pentru libertate şi independenţă, slujitori talentaţi ai culturii româneşti : *Decebal* (Deva), *Mircea cel Bătrîn* (Tulcea), *Monumentul Unirii* (Focşani), *Spiru Haret* (Bucureşti), *Monumentul eroilor ceferişti* (acesta realizat împreună cu Medrea), ca şi unele sculpturi de pe Mausoleul de la Mărăşeşti, ş.a.

Fără a fi propriu-zis profesor, Jalea a contribuit astfel, alături de alţi maeştri, la dezvoltarea şcolii româneşti de sculptură, prin influenţa sa asupra generaţiilor mai tinere de artişti.

Om de o rară distincţie sufletească, a cărui activitate poate fi luată drept pildă în ceea ce priveşte perseverenţa, nobila pasiune pentru artă, prin care şi-a cîştigat un binemeritat prestigiu în rîndurile artiştilor, precum şi o largă preţuire a publicului, care văd în el pe unul dintre fruntaşii artei noastre contemporane, Jalea a adăugat meritelor sale şi pe acela de ctitor de aşezăminte culturale ; printr-un semnificativ gest patriotic, el a donat acum cîţiva ani Municipiului Constanţa întreaga-i operă, ca o expresie a sentimentelor sale de dragoste pentru ţinutul dobrogean, unde s-a născut şi a copilărit. Astfel a luat fiinţă acolo, în 1968, Colecţia ce-i poartă numele cuprinzînd peste 120 de sculpturi, precum şi lucrări de grafică realizate de-a lungul celor aproape şapte decenii de susţinută activitate creatoare.

În atît de multiplele lui preocupări, extinse pe un larg registru tematic, în care caută un răspuns timpului său, un sens umanist artei, Jalea s-a apropiat în chip firesc de lumea muzicii. Bustul în bronz al lui *Ceaikovski*, din holul sălii de concerte a Radioteleviziunii, bustul lui *Béla Bartók*, medalionul *Sabin Drăgoi*, *Harpistul*, *Chitaristul*, *Taraf*, *Faun cîntînd*, *Fată cu harpă* (bronz aşezat în faţa muzeului de artă din Medgidia), întruchipînd un sentiment elegiac, de nostalgie, sugerat de atitudinea visătoare a personajului ce se sprijină de anticul instrument, mîngîindu-i delicat coardele, sînt atîtea mărturii ale interesului manifestat de acest sculptor pentru arta sunetelor şi pentru slujitorii ei. În aceste lucrări se adaugă, pe locul cel mai înalt, o constantă preocupare pentru surprinderea trăsăturilor geniului muzicii româneşti, George Enescu, urmărit cu atenţie la concerte, încă din tinereţe, ca şi mai tîrziu, în şedinţele Academiei Române, ai căror membri erau amîndoi. Portretele ce i le-a făcut, într-un modelaj cald şi expresiv, şi îndeosebi monumentul în bronz, aşezat în 1971 în faţa Operei Române din Bucureşti, în urma unui concurs public cîştigat de maestrul Jalea îndată după moartea compozitorului, ce îl înfăţişează pe Enescu aşezat în jilţ, soluţie compoziţională la care s-au oprit în trecut, şi alţi sculptori, precum Ion Georgescu, în monumentul lui Gh. Asachi de la Iaşi, sau Vladimir Hegel, în monumentul lui C. A. Rosetti, din piaţa bucureşteană ce-i poartă numele. Modelat cu fineţe, cu adîncă înţelegere a lirismului enescian, frumosul chip care a inspirat multor pictori şi sculptori opere plastice de certă valoare, este surprins aici într-un moment de inspiraţie. Parcă priveşte dincolo de clipa prezentului, spre un viitor luminos pe care îl dorea poporului său, a cărui sensibilitate i-o preţuia încă din tinereţe, cu o profundă cunoaştere a spiritualităţii româneşti. Este o „statuie-portret", cum declara odată Jalea. Sculptorul a ştiut să-i redea aici, cu mijloace subtile, distincţia, noblеţea trăsăturilor, într-o sinteză a măiestriei sale portretistice ; deslušim în această inspirată imagine plastică un puternic sentiment de admiraţie, o întruchipare a sentimentelor colectivităţii pentru această strălucită personalitate a culturii româneşti.

Calm, discret, uşor elegiac, de o forţă reţinută, cu o seninătate interioară întipărită pe chipu-i transfigurat, George Enescu ne întîmpină seară de seară, cu surîsul său sfios, blajin şi înţelept, cînd ne îndreptăm paşii spre sala Operei Române pentru a ne bucura, înfioraţi, de acea tulburătoare vrajă stîrnită de muzică în sufletul nostru, deopotrivă însetat de frumos şi de armonie, nobile idealuri umane pe care, cu mijloace de expresie diferite, cei doi creatori, Enescu şi Jalea, născuţi în acelaşi deceniu, le-au slujit cu o totală dăruire.

Marin MIHALACHE

MUZICA — Nr. 10 — 48 p. — București, octombrie 1979

Redacția și administrația : București, Constantin Esarcu Nr. 2
Sector 1
Telefon : 15.93.61

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona, adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct), ZENO VANCEA, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU.

Pe coperta I : Ion Jalea — „George Enescu"

I. P. Informația c. 1657

42.416

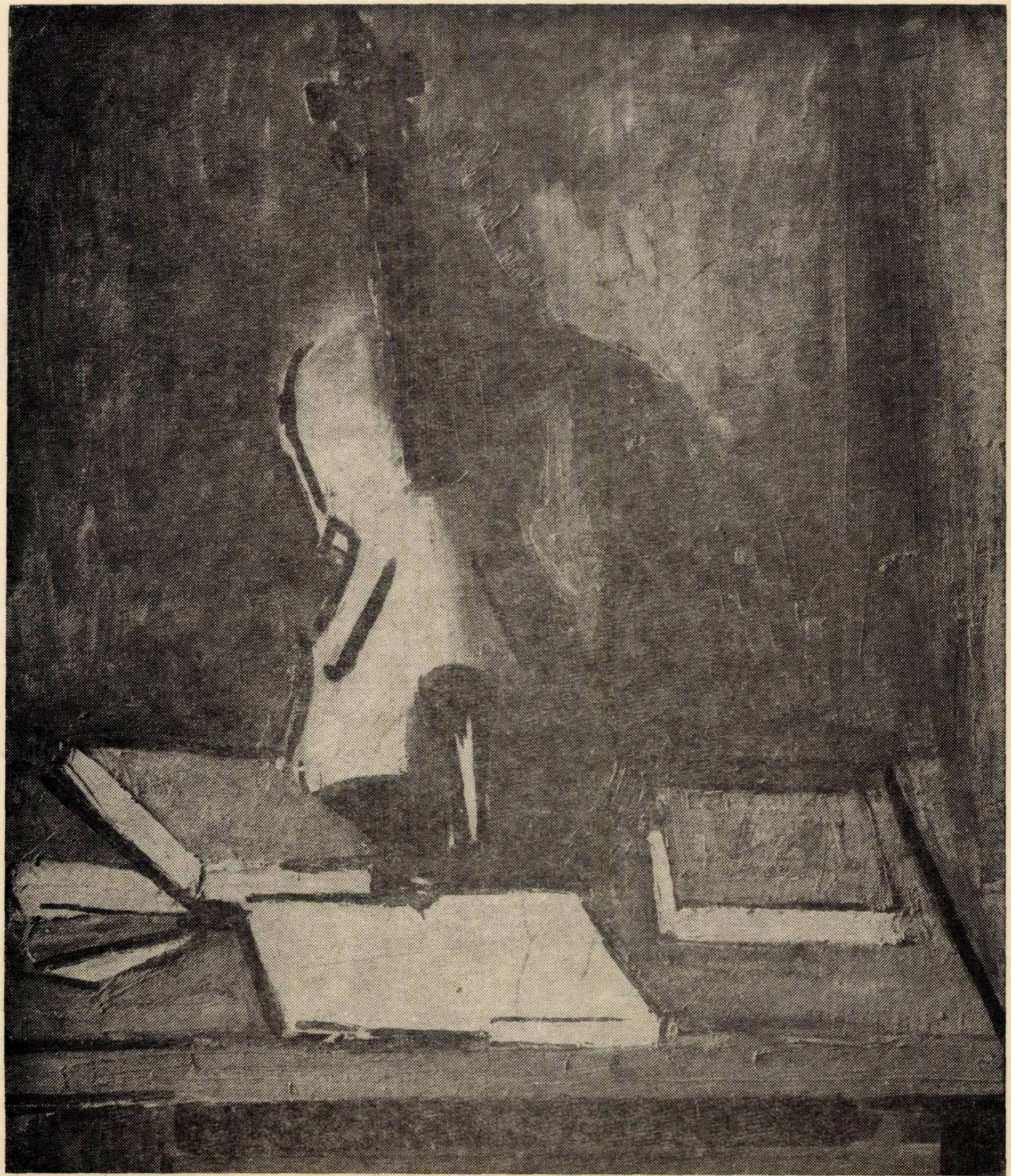
Prețul lei 7

11-12

MUZICA

NOIEMBRIE – DECEMBRIE 1979

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.S.ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALIS

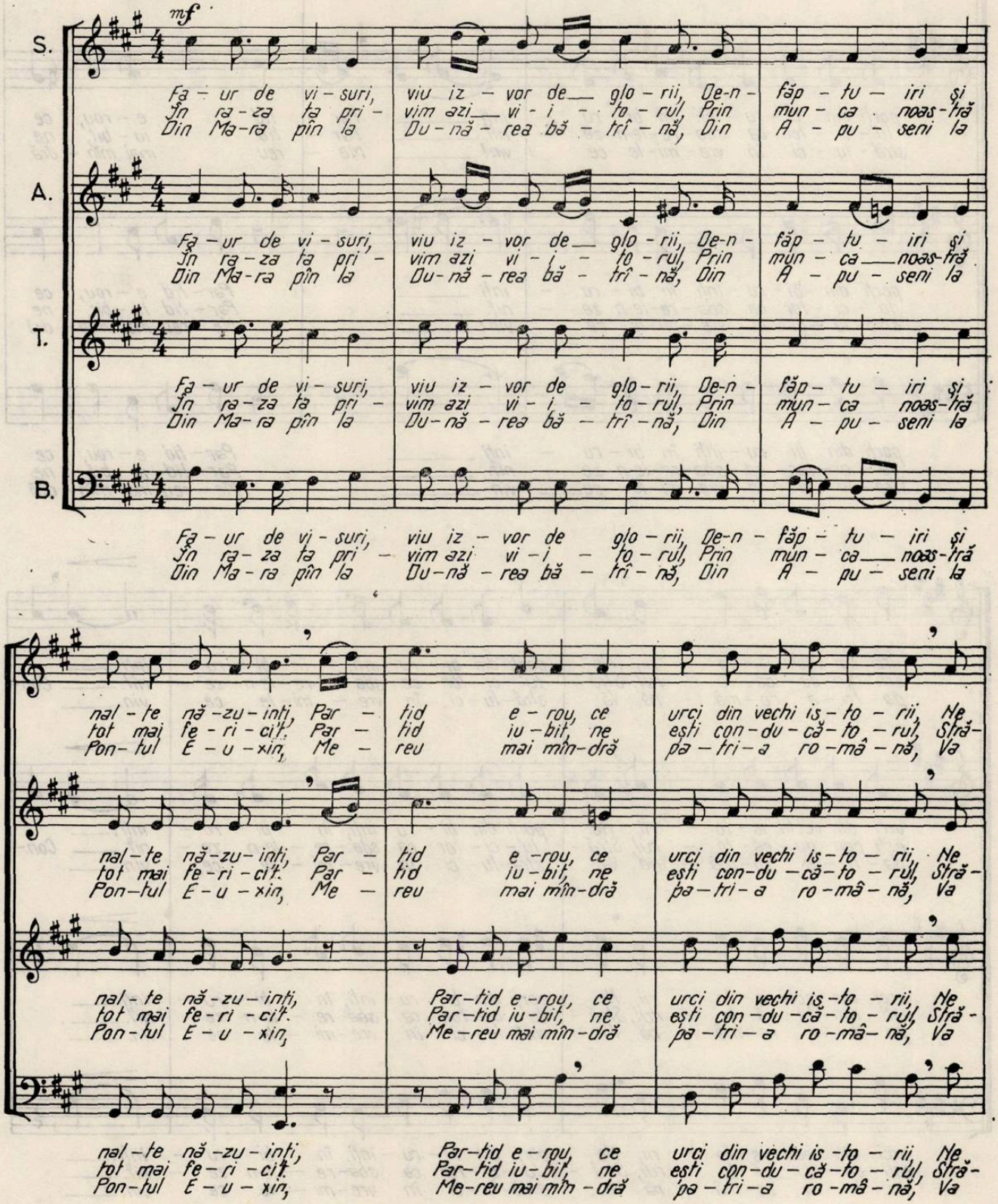


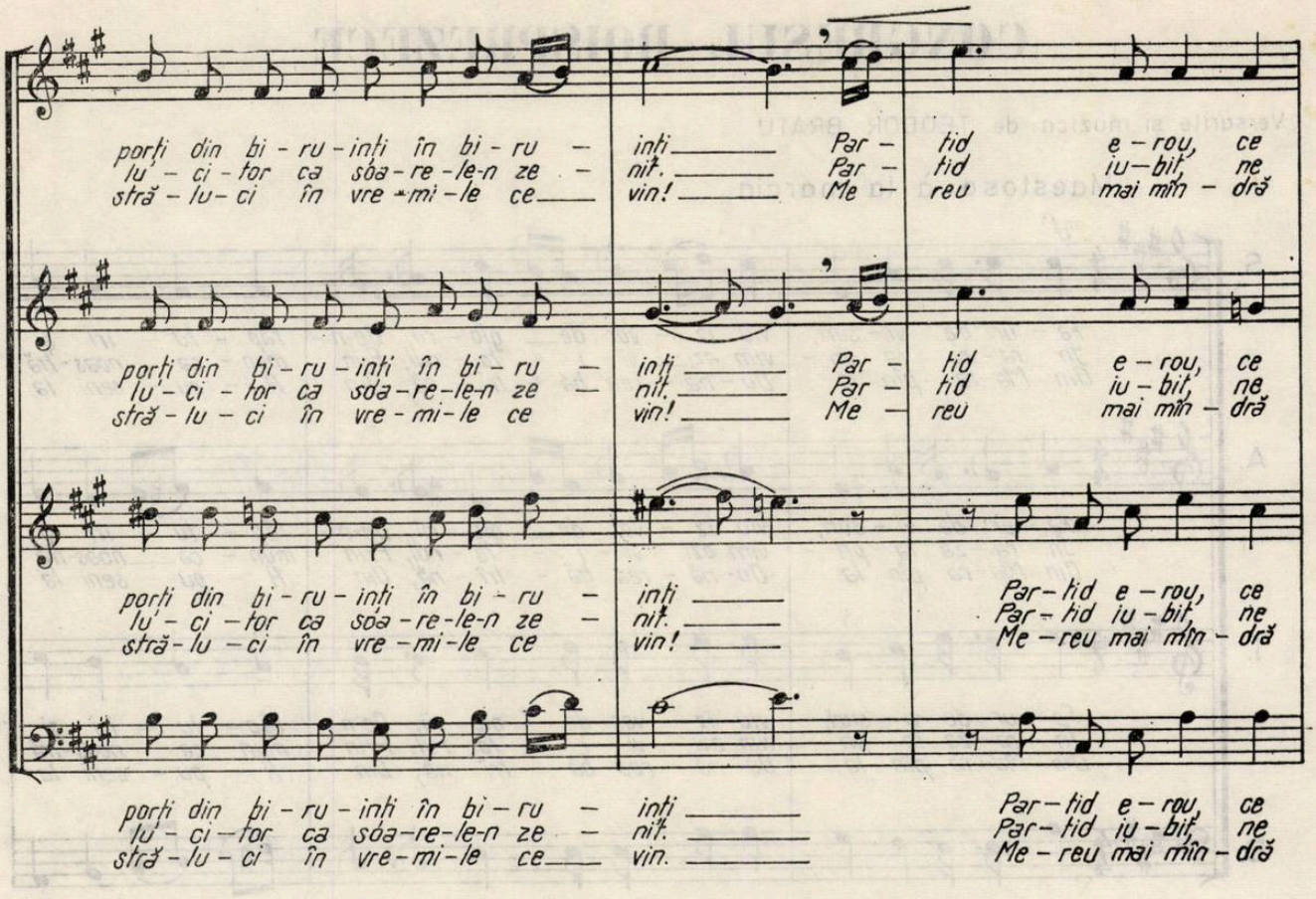
BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

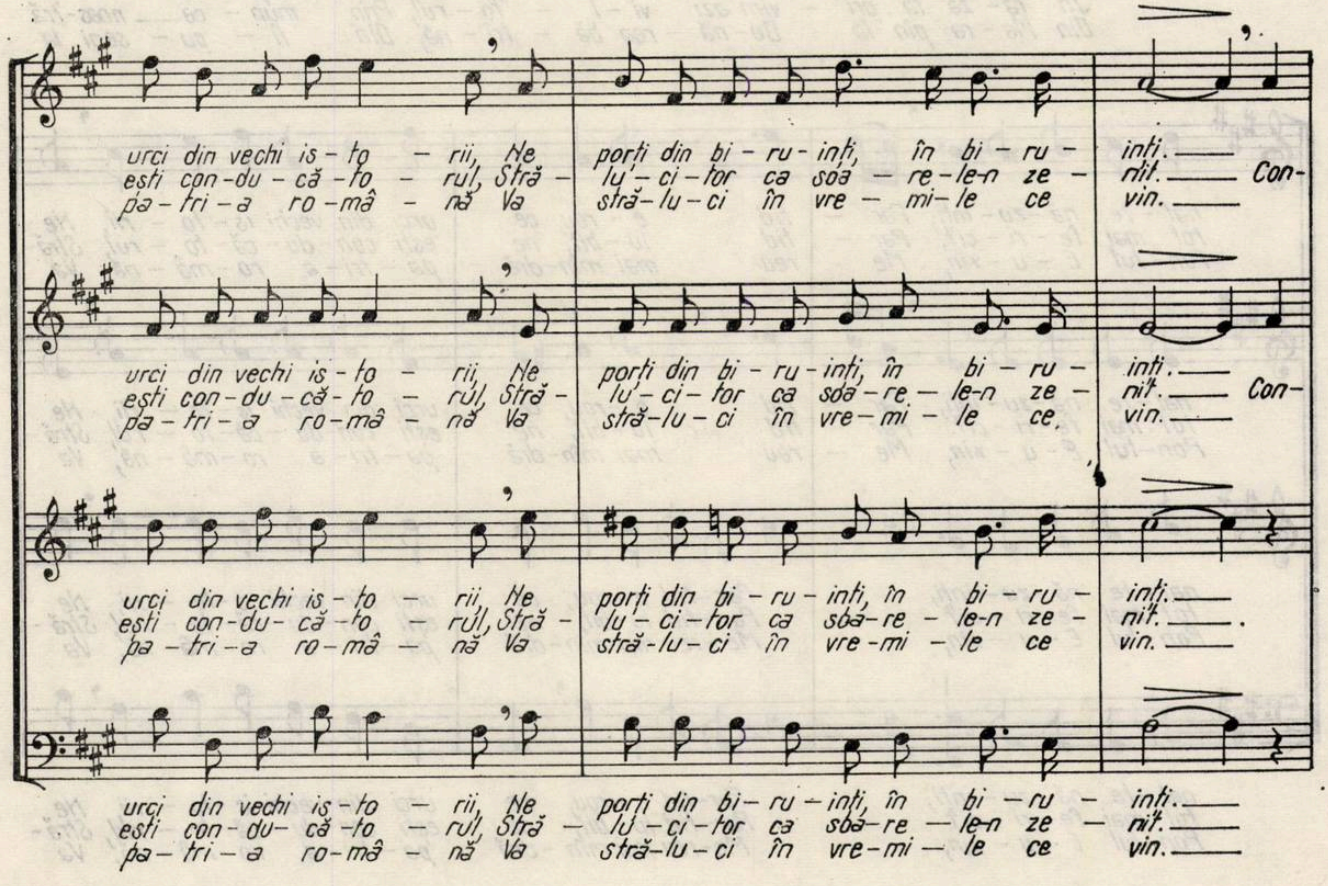
CONGRESUL DOISPREZECE

Versurile și muzica de TEODOR BRATU

Maestoso à la marcia







porți din bi-ru-inți în bi-ru - inți Par - tid e-rou, ce
lu-ci-tor ca soa-re-le-n ze - nit. Par - tid iu-bit, ne
stră-lu-ci în vre-mi-le ce vin! Me - reu mai mîn - dră

porți din bi-ru-inți în bi-ru - inți Par - tid e-rou, ce
lu-ci-tor ca soa-re-le-n ze - nit. Par - tid iu-bit, ne
stră-lu-ci în vre-mi-le ce vin! Me - reu mai mîn - dră

porți din bi-ru-inți în bi-ru - inți Par-tid e-rou, ce
lu-ci-tor ca soa-re-le-n ze - nit. Par-tid iu-bit, ne
stră-lu-ci în vre-mi-le ce vin! Me-reu mai mîn-dră

porți din bi-ru-inți în bi-ru - inți Par-tid e-rou, ce
lu-ci-tor ca soa-re-le-n ze - nit. Par-tid iu-bit, ne
stră-lu-ci în vre-mi-le ce vin. Me-reu mai mîn-dră

urci din vechi is-to - rii, Ne porți din bi-ru-inți, în bi-ru - inți.
ești con-du-că-to - rul, Stră - lu-ci-tor ca soa - re-le-n ze - nit. Con-
pa-tri-a ro-mâ - nă Va stră-lu-ci în vre - mi-le ce vin.

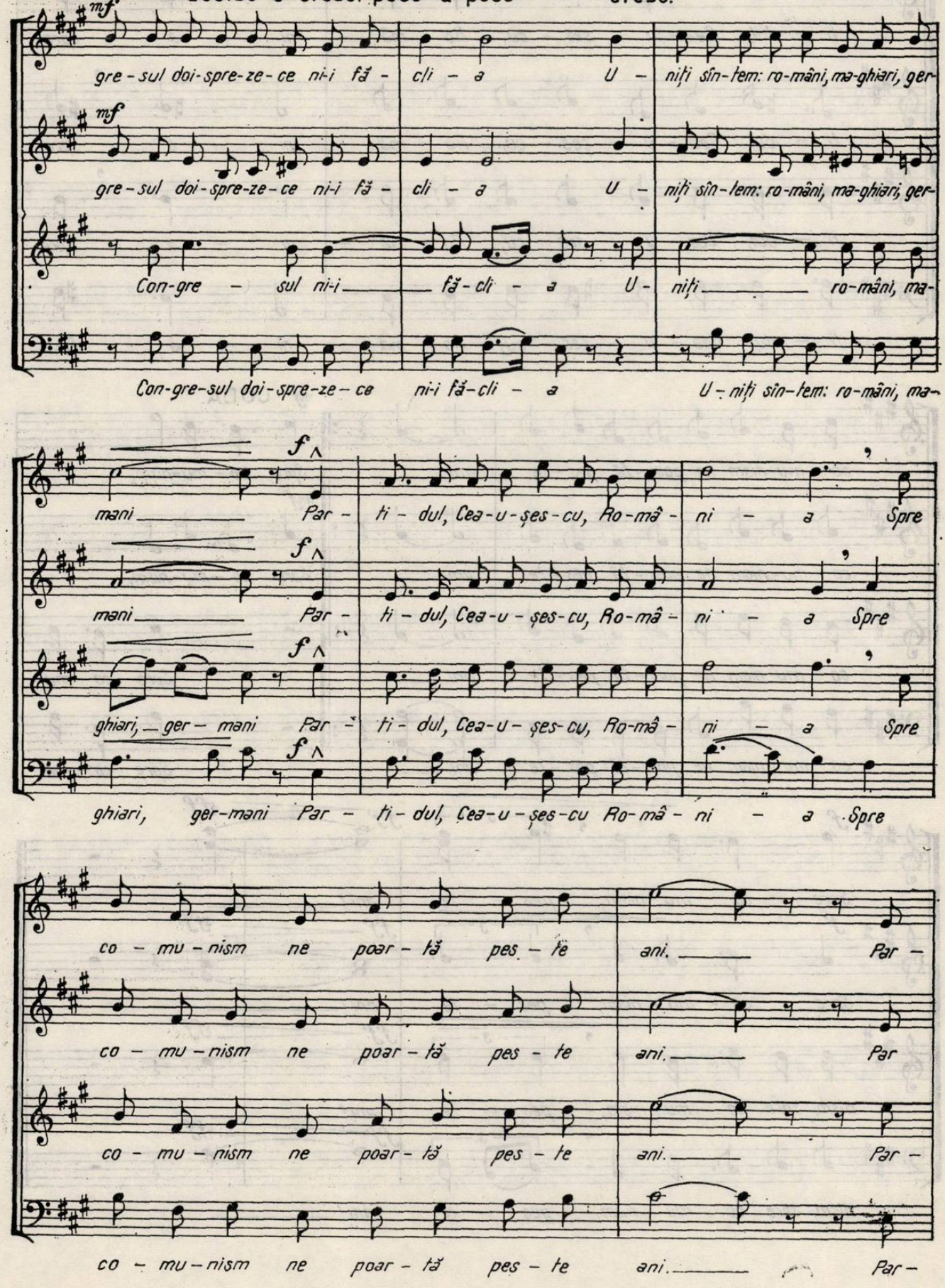
urci din vechi is-to - rii, Ne porți din bi-ru-inți, în bi-ru - inți.
ești con-du-că-to - rul, Stră - lu-ci-tor ca soa-re-le-n ze - nit. Con-
pa-tri-a ro-mâ - nă Va stră-lu-ci în vre-mi-le ce, vin.

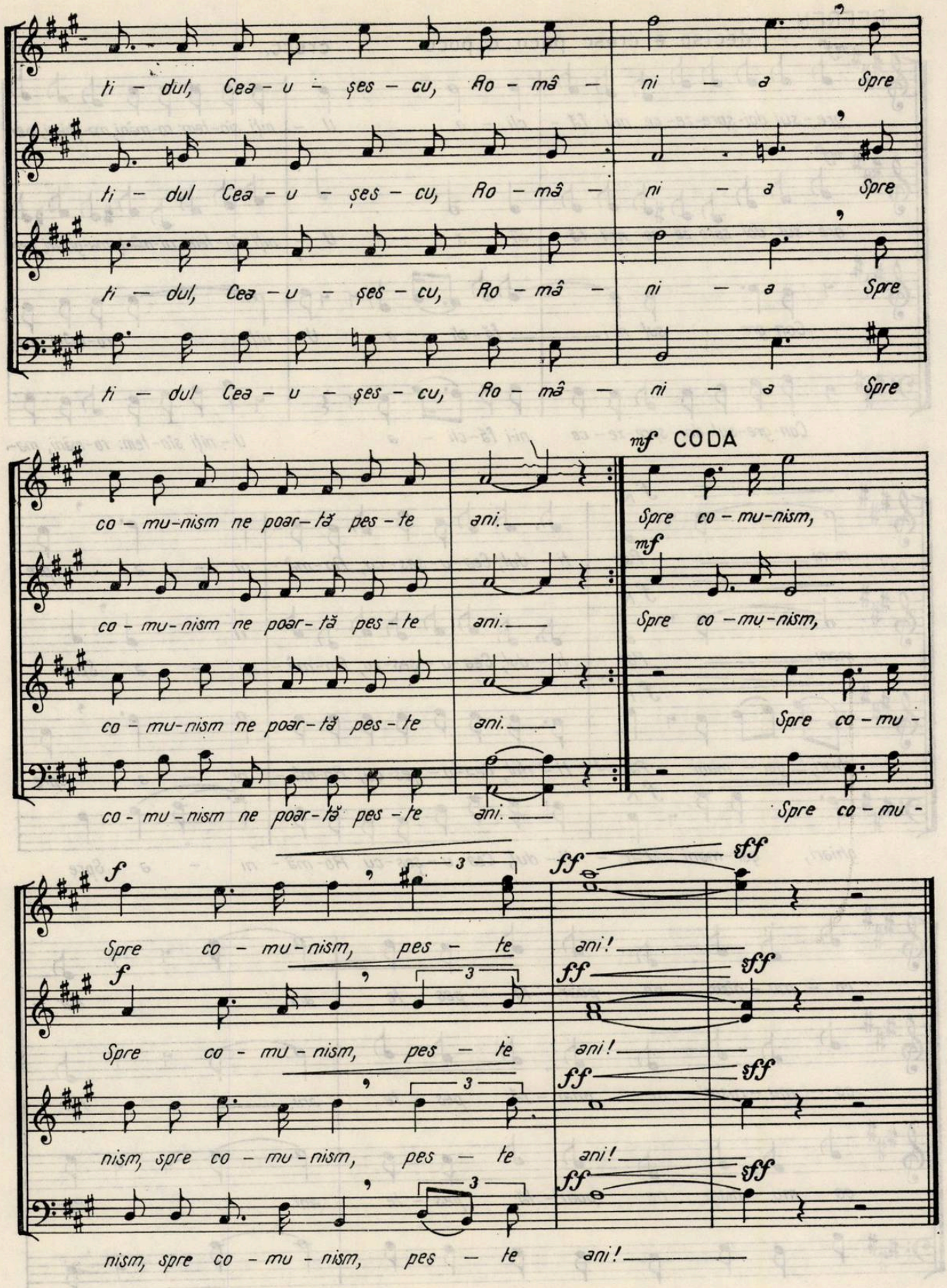
urci din vechi is-to - rii, Ne porți din bi-ru-inți, în bi-ru - inți.
ești con-du-că-to - rul, Stră - lu-ci-tor ca soa-re-le-n ze - nit.
pa-tri-a ro-mâ - nă Va stră-lu-ci în vre-mi-le ce vin.

urci din vechi is-to - rii, Ne porți din bi-ru-inți, în bi-ru - inți.
ești con-du-că-to - rul, Stră - lu-ci-tor ca soa-re-le-n ze - nit.
pa-tri-a ro-mâ - nă Va stră-lu-ci în vre-mi-le ce vin.

REFREN

deciso e cresc. poco a poco cresc.




ti - dul, Cea - u - șes - cu, Ro - mâ - ni - a Spre
ti - dul Cea - u - șes - cu, Ro - mâ - ni - a Spre
ti - dul, Cea - u - șes - cu, Ro - mâ - ni - a Spre
ti - dul Cea - u - șes - cu, Ro - mâ - ni - a Spre
mf CODA
co - mu-nism ne poar- tă pes - te ani.
co - mu-nism ne poar- tă pes - te ani.
co - mu-nism ne poar- tă pes - te ani.
co - mu - nism ne poar- tă pes - te ani.
Spre co - mu-nism,
mf
Spre co - mu-nism,
Spre co - mu -
Spre co - mu -
f
3
Spre co - mu - nism, pes - te ani!
ff
fff
f
3
Spre co - mu - nism, pes - te ani!
ff
fff
3
nism, spre co - mu - nism, pes - te ani!
ff
fff
3
nism, spre co - mu - nism, pes - te ani!

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXIX Nr. 11–12 (326–327) Noiembrie–Decembrie 1979

Comitetului Central al Partidului Comunist Român, tovarăşului secretar general NICOLAE CEAUŞESCU

Comitetul de conducere al Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din Republica Socialistă România şi biroul organizaţiei de bază a Partidului Comunist Român întruniţi pentru a dezbate proiectele de documente pentru cel de al XII-lea Congres al Partidului Comunist Român, sarcinile ce ne revin în noua etapă de dezvoltare a patriei noastre, îşi exprimă adeziunea deplină faţă de măreţul Program care sintetizează direcţiile de dezvoltare ale societăţii socialiste precum şi hotărîrea de a nu precupeţi nici un efort pentru transpunerea în viaţă a acestor nobile şi însufleţitoare obiective.

În lumina importanţei pe care muzica o are, alături de literatură şi de celelalte arte, în procesul educaţiei comuniste a membrilor societăţii noastre de azi şi de mîine, în formarea lor etică şi estetică, sîntem conştienţi de marile îndatoriri care ne revin pentru apropierea creaţiei muzicale de aspiraţiile oamenilor muncii, pentru dezvoltarea culturii noastre socialiste şi afirmarea viguroasă în lumea artei contemporane.

Dezbătînd cu exigenţă şi responsabilitate Directivele Congresului al XII-lea al Partidului Comunist Român cu privire la dezvoltarea economico-socială a României în cincinalul 1981—1985 şi orientările de perspectivă pînă în 1990, precum şi celelalte documente, compozitorii şi muzicologii se angajează să militeze activ pentru înfăptuirea politicii interne şi externe a partidului şi statului nostru la a cărei fundamentare, Dumneavoastră, mult iubite şi stimate tovarăşe Nicolae Ceauşescu, eminent teoretician, om de stat şi conducător militant, reprezentant de frunte al mişcării comuniste internaţionale, aţi adus şi aduceţi o contribuţie esenţială. Beneficiind, laolaltă cu ceilalţi oameni de artă şi cultură, de grija şi preţuirea pe care le-aţi manifestat permanent faţă de cultura

noastră muzicală animată de înaltele idealuri ale umanismului revoluționar, sprijinim cu entuziasm propunerea ca Dumneavoastră, mult stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu, căruia vă datorăm marile realizări pe frontul construcției socialiste din ultimii ani, să fiți reales la Congresul al XII-lea în înalta funcție de secretar general al Partidului Comunist Român.

Împărtășim sentimente de adîncă mîndrie patriotică să vă avem în fruntea partidului pe Dumneavoastră, fiu iubit al poporului, care ați imprimat o concepție și un stil de muncă înnoitoare tuturor domeniilor de activitate contribuind decisiv la progresul material și spiritual al patriei, la întărirea independenței și suveranității sale.

Reamintindu-ne întîlnirile cu Dumneavoastră atît de fructuoase în îndemnuri prețioase și mobilizatoare, rememorăm drumul pe care l-ați parcurs în cei peste 40 de ani de muncă și luptă eroică, rememorăm totodată întîlnirea din primăvara acestui an cu fiii Scorniceștilor unde, într-un consens unanim, s-a întemeiat o Universitate cultural-științifică de educație muzicală a cărei activitate, ca și a altora asemănătoare, va fi patronată de Uniunea compozitorilor și muzicologilor, în dorința de a fi cît mai utili societății noastre.

Ne angajăm că vom face tot ce ne stă în putință pentru a participa intens la activitatea politico-educativă consacrată omoului nou, transpunerii în viață a documentelor ce vor fi adoptate la Congresul al XII-lea al partidului, străduindu-ne cu și mai multă dăruire să oferim iubitorilor de frumos opere cu un profund mesaj umanist, ancorate în viața contemporană a României socialiste.

COMITETUL DE CONDUCERE AL UNIUNII COMPOZITORILOR

ACTIVITATEA IDEOLOGICĂ ŞI POLITICO-EDUCATIVĂ PENTRU FORMAREA OMULUI NOU, CU O ÎNALTĂ CONŞTIINŢĂ SOCIALISTĂ, PENTRU EDUCAREA PATRIOTICĂ ŞI REVOLUŢIONARĂ A MASELOR LARGI, PENTRU AFIRMAREA PLENARĂ ÎN SOCIETATEA NOASTRĂ A PRINCIPIILOR ETICII ŞI ECHITĂŢII SOCIALISTE

(Din Raportul Comitetului Central cu privire la activitatea Partidului Comunist Român în perioada dintre Congresul al XI-lea şi Congresul al XII-lea şi sarcinile de viitor ale partidului, prezentat de tovarăşul Nicolae Ceauşescu)

În perioada dintre cele două congrese, Comitetul Central, întregul partid au desfăşurat o intensă activitate ideologică şi politico-educativă pentru formarea omului nou, cu o înaltă conştiinţă socialistă, pentru afirmarea hotărîtă în viaţă a principiilor eticii şi echităţii socialiste. Astfel, s-a lărgit şi s-a organizat mai bine învăţămîntul de partid, precum şi învăţămîntul politic de masă, la care iau parte peste 6.200.000 membri de partid, ai organizaţiilor sindicale, de tineret şi femei, alte categorii de oameni ai muncii. A fost amplificată, de asemenea, dezbaterea problemelor ideologice şi politice, editarea cărţii social-politice. O activitate susţinută au desfăşurat presa şi radioteleviziunea, celelalte mijloace de informare în masă. S-a intensificat munca politică desfăşurată de organele şi organizaţiile de partid, de organizaţiile de masă şi obşteşti.

O importanţă deosebită a avut Congresul educaţiei politice şi al culturii socialiste, care a adoptat un amplu program de măsuri pentru impulsionarea activităţii de educaţie politică a maselor. Merită, de asemenea, să subliniem rolul important pe care îl are Festivalul naţional „Cîntarea României" în impulsionarea activităţii educative, în făurirea culturii noi, în întreaga viaţă spirituală a societăţii. Festivalul a pus cu putere în evidenţă geniul creator al poporului nostru, care întotdeauna a fost adevăratul purtător al celor mai înalte năzuinţe sociale şi spirituale, creatorul culturii înaintate, făuritorul civilizaţiei materiale şi spirituale în România. Este ilustrativ faptul că în ultima etapă a festivalului au participat peste 120.000 de formaţii cultural-artistice şi aproape două milioane şi jumătate de artişti şi creatori — dovadă elocventă a condiţiilor create de societatea noastră pentru manifestarea largă a maselor în viaţa spirituală a ţării.

Putem deci afirma că şi în acest domeniu avem o serie de rezultate pozitive. Acestea se reflectă în primul rînd în ridicarea conştiinţei oamenilor muncii, în felul în care comuniştii, activul de partid îşi îndeplinesc îndatoririle, în avîntul şi spiritul de abnegaţie cu care oamenii muncii — români, maghiari, germani şi de alte naţionalităţi — înfăptuiesc politica internă şi externă a partidului şi statului. Putem spune cu mîndrie că în România socialistă se ridică un om nou, profund devotat idealurilor socialismului şi comunismului, înarmat cu noile cuceriri ale cunoaşterii, cu ideologia revoluţionară, ştiinţifică a partidului nostru!

Subliniind realizările obţinute, nu putem trece cu vederea lipsurile şi deficienţele existente în propaganda de partid, în munca ideologică, politică şi culturală. Încă nu în suficientă măsură această activitate este legată de înfăptuirea în practică a planurilor de dezvoltare economico-socială, de realităţile concrete din fiecare localitate şi unitate socialistă. Învăţămîntul de partid nu asigură în suficientă măsură înarmarea co-

muniștilor, a cadrelor cu principiile de bază ale ideologiei științifice a partidului nostru, nu îi ajută în mod corespunzător să aplice aceste principii în activitatea concretă din domeniul în care lucrează. În munca de propagandă se mai manifestă destule tendințe de formalism și superficialitate care diminuează rolul și eficiența acesteia în mobilizarea și educația maselor. De asemenea, presa, radioteleviziunea nu redau încă în toată amploarea ei realitatea concretă a vieții economice, sociale, politice și culturale din societatea noastră, marile transformări revoluționare ce se petrec în România. Lipsuri serioase se manifestă, de asemenea, în domeniul științelor sociale, în aprofundarea gîndirii social-politice originale a partidului nostru. În general, se poate spune că se menține încă o evidentă rămînere în urmă a activității ideologice și politico-educative față de dezvoltarea generală a societății. De aceea, sarcina centrală a partidului pentru perioada următoare este ridicarea întregii propagande la nivelul marilor realizări obținute în opera de construcție socialistă, transformarea într-o măsură și mai mare a ideologiei noastre revoluționare, a muncii educative într-o puternică forță de mobilizare și dinamizare a energiilor creatoare ale întregului nostru popor.

Partidul nostru, organele și organizațiile sale dispun de capacitatea de a înlătura neajunsurile existente, de a îmbunătăți activitatea politico-ideologică, corespunzător sarcinilor etapei actuale a dezvoltării societății. Trebuie realizată o nouă calitate în organizarea și conducerea muncii politico-educative, în pregătirea ideologică a comuniștilor, a maselor populare, în explicarea și înțelegerea tendințelor și sensului dezvoltării economico-sociale, a profundelor transformări revoluționare care au loc în țara noastră și în întreaga lume.

Este necesar să pornim permanent de la faptul că întreaga dezvoltare a lumii este rezultatul evoluției dialectice neîntrerupte a naturii și universului, precum și rezultatul muncii omului, al lărgirii orizontului său de cunoaștere. Prin muncă și gîndire, omul s-a format pe sine și s-a autoperfecționat mereu, transformînd totodată natura și societatea. Conform acestei viziuni revoluționare, realității însăși, nu există fenomene ce nu pot fi cunoscute, ci numai care nu au fost încă cunoscute, dar pot și vor fi cunoscute prin munca și gîndirea omului, aceasta asigurînd totodată transformarea înnoitoare a naturii și societății, progresul și dezvoltarea civilizației umane.

O cerință obiectivă a înaintării spre comunism este aprofundarea teoretică a problemelor dezvoltării orînduirii noastre, prefigurarea evoluției în perspectivă a societății socialiste. În acest scop, se impune o preocupare mult mai mare pentru studierea temeinică a schimbărilor ce au loc în domeniul forțelor de producție și al relațiilor sociale, în fizionomia și structura claselor sociale, în raporturile dintre ele, în viața statului. Trebuie, de asemenea, să se aprofundeze mai mult în lucrări teoretice fenomenele care au loc în lume, contradicțiile internaționale și modificările în raportul de forțe pe plan mondial. La baza întregii activități ideologice trebuie să stea materialismul dialectic și istoric, socialismul științific, Programul partidului — Carta noastră fundamentală ideologică, teoretică și politică, expresia marxism-leninismului creator în România. Să facem ca teoria noastră revoluționară să constituie flacăra vie ce luminează permanent activitatea partidului, a comuniștilor, a întregului popor, în uriașa operă de edificare a societății comuniste.

Propaganda, învățămîntul de partid, munca politico-educativă trebuie să acționeze perseverent pentru ridicarea conștiinței socialiste și creșterea combativității și răspunderii revoluționare a membrilor partidului, a maselor largi ale celor ce muncesc. Un obiectiv de cea mai mare importanță al propagandei noastre este dezvoltarea spiritului patriotic al oamenilor muncii, a devotamentului față de partid, față de patrie, față de cauza socialismului, a hotărîrii lor de a-și pune întreaga energie și forță creatoare în slujba înfloririi continue a României socialiste. În acest scop, este necesar să fie puse mai puternic în evidență realitățile noi ale societății noastre, grandioasele succese obținute într-un timp istoric atît de scurt în transformarea revoluționară a țării, în schimbarea întregului mod de viață al poporului nostru. Trebuie în-

fățișată în adevărata ei lumină justețea politicii partidului nostru, umanismul nou, revoluționar al orînduirii pe care o edificăm, în centrul căreia se află omul, demnitatea, bunăstarea și fericirea lui. Propaganda noastră trebuie să manifeste mult mai multă combativitate față de activitatea de ponegrire a României socialiste desfășurată de cercurile reacționare de peste hotare. Trebuie să se dea o ripostă hotărîtă celor ce neagă victoriile istorice obținute de poporul nostru, progresul României — realități evidente pentru toată lumea — celor ce pun sub semnul întrebării însăși esența socialismului. În general trebuie combătute mai susținut încercările forțelor reacționare de a pune la îndoială capacitatea orînduirii socialiste — dovedită în practică — de a soluționa marile probleme ale dezvoltării sociale în epoca noastră, îndemnul la întoarcerea spre epoci și orînduiri perimate, condamnate de istorie.

Se impune, de asemenea, să sporească combativitatea propagandei, a tuturor mijloacelor politico-educative împotriva mentalităților și concepțiilor înapoiate ce se mai manifestă în societatea noastră, a tendințelor de parazitism social și căpătuială, a oricăror influențe ideologice și morale străine, pentru așezarea fermă a întregii vieți sociale pe principiile eticii și echității socialiste, pentru dezvoltarea relațiilor umane noi, de respect, stimă și întrajutorare între oameni, caracteristice societății socialiste și comuniste.

O sarcină de primă importanță o constituie formarea concepției științifice despre materie, univers și societate a comuniștilor, a maselor largi de oameni ai muncii. Persistența unor concepții mistice, retrograde în gîndirea unor oameni frînează afirmarea lor plenară în viața societății. Este un anacronism ca în epoca marilor cuceriri ale revoluției tehnico-științifice, a cunoașterii, cînd poporul se afirmă ca un creator conștient al tuturor valorilor materiale și spirituale, să existe oameni, chiar membri de partid, care mai cred în forțe supranaturale. Activitatea politico-educativă trebuie să ducă la formarea omului nou, cu un larg orizont de cunoaștere a legităților dezvoltării lumii, a cuceririlor culturii și științei moderne, militant activ pentru transformarea revoluționară a lumii, pentru idealurile nobile ale comunismului.

În această concepție se impun orientate și manifestările politico-culturale ce au loc în cadrul Festivalului „Cîntarea României" și care nu trebuie să se rezume numai la serbări și concursuri folclorice, la divertisment artistic, ci trebuie să contribuie la intensificarea muncii politice și educative de masă, împletind organic activitatea artistică, tehnico-științifică și interpretativă cu munca creatoare în producție pentru realizarea marilor obiective ale dezvoltării patriei.

Un rol important revine în acest sens Consiliului Culturii și Educației Socialiste, care trebuie să adopte un stil de muncă mai militant, revoluționar, asigurînd ca minunatele condiții create de societatea noastră activității cultural-educative să fie puse în întregime în valoare pentru dezvoltarea conștiinței socialiste a poporului.

Partidul nostru dă o înaltă prețuire realizărilor obținute în formarea culturii noi, socialiste. Subliniez cu satisfacție că în această perioadă au apărut numeroase lucrări literare și de artă de certă valoare educativă și artistică, ce îmbogățesc patrimoniul cultural al țării noastre.

Cu toate realizările, avem încă multe de făcut pentru a da strălucirea cuvenită literaturii și artelor, pentru a crea opere demne de marea epopee constructivă pe care o înfăptuiește poporul nostru. În acești ani au apărut și destule lucrări literare și artistice nesemnificative, ce nu se ridică la înălțimea posibilităților creatorilor și a cerințelor societății. Oamenii muncii așteaptă o creație artistică bogată, de o mare diversitate de genuri și stiluri, cu adevărat revoluționară, pătrunsă de spiritul înnoitor al socialismului, care să militeze cu pasiune pentru perfecționarea societății și omului. Iată de ce este necesar ca membrii de partid, toți cei ce lucrează pe acest important front al construirii socialismului să-și pună întreaga forță creatoare, tot talentul în slujba ridicării literaturii și artei pe o treaptă nouă, superioară. O importanță hotărîtoare are în această privință prezența permanentă a scriitorilor și artiștilor în clocotul vieții și muncii constructive, acolo unde se făuresc marile valori ale progresului uman. Munca este uriașul laborator în

care se plămădesc personalitățile cu adevărat proeminente, se afirmă talentele autentice, se nasc geniile, se făuresc capodoperele — atît pe planul creației materiale, cît și al culturii. Inspirîndu-se din impresionantul tablou pe care îl oferă marea ctitorie socialistă a poporului și participînd ei înșiși la munca eroică pentru zidirea noii orînduiri, scriitorii și artiștii vor putea dura opere nemuritoare, mărturii emoționante ale celei mai grandioase epoci din istoria României.

Literatura este chemată să reliefeze convingător noua condiție umană din societatea noastră, idealurile, frămîntările și aspirațiile omului nou, universul său spiritual tot mai bogat, virtuțile și trăsăturile sale morale înaintate, să militeze pentru triumful noului, al idealurilor de dreptate și libertate socială ! Biciuind stările de lucruri negative și concepțiile înapoiate, literatura trebuie să dezvolte încrederea omului în forțele sale și în nobilele idealuri revoluționare, punînd în evidență superioritatea orînduirii socialiste. Avem, de asemenea, nevoie de creații muzicale pătrunse de optimism, care să exprime elanul constructiv al poporului, să constituie un imbold în lupta pentru cauza socialismului. Așteptăm tot mai multe lucrări plastice de toate genurile, care să redea frumusețile patriei, frumusețea chipului ei nou, ca și figura luminoasă a omului de azi. Așteptăm, de asemnea, lucrări mai multe și tot mai valoroase pe tărîmul teatrului și cinematografiei, care să îmbogățească continuu viața spirituală a societății noastre.

De la tribuna Congresului adresez oamenilor de litere, compozitorilor și plasticienilor, creatorilor din teatru și cinematografie, tuturor oamenilor de artă chemarea de a da țării tot mai multe lucrări pătrunse de umanismul revoluționar al societății noastre, care prin mesajul și valoarea lor artistică să contribuie la înnobilarea ființei umane, să cultive spiritul patriotic, devotamentul față de patrie, de cauza socialismului, a fericirii întregului nostru popor.

Este necesar ca organizațiile de partid din instituțiile de artă și cultură, uniunile de creație, Consiliul Culturii și Educației Socialiste să exercite un rol mai activ în orientarea și îndrumarea creației artistice, în promovarea fermă în sfera culturii a concepției filozofice materialist-dialectice și istorice despre lume și viață.

Sarcini și răspunderi tot mai mari revin în perioada următoare presei și radioteleviziunii, chemate să pună în centrul preocupărilor lor problemele de bază ale dezvoltării societății noastre, obiectivele esențiale ale Programului partidului, ale hotărîrilor Congresului al XII-lea. Presa și radioteleviziunea trebuie să manifeste cea mai mare fermitate în promovarea noului în toate domeniile de activitate, a experienței înaintate a constructorilor socialismului, a concepției noastre despre lume și viață. Dovedind în toate împrejurările o înaltă principialitate comunistă, presa trebuie să se situeze pe poziții ferme față de stările de lucruri și fenomenele negative, față de concepțiile perimate, retrograde, față de tot ce frînează mersul înaintat al societății noastre. Organele de presă, radioteleviziunea trebuie să-și sporească rolul în educația socialistă a maselor, în dezvoltarea spiritului patriotic și a elanului revoluționar al celor ce muncesc, în formarea gîndirii noi, în aplicarea în viață a principiilor eticii și echității socialiste. Ele trebuie să devină tot mai mult o puternică tribună a democrației noastre socialiste, a participării maselor la dezbaterea politicii partidului, la conducerea societății.

Doresc să-mi exprim convingerea că membrii partidului nostru, toți cei ce activează în domeniul propagandei, al educației politice, al vieții cultural-artistice vor face totul pentru a fi la înălțimea sarcinilor trasate de Congresul al XII-lea, aducînd o contribuție sporită la transformarea revoluționară a omului și societății, la făurirea socialismului și comunismului în România.

O datorie de conştiinţă

În cadrul plenarei lărgite a Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor şi a Biroului organizaţiei de partid, care a dezbătut documentele Congresului al XII-lea al P.C.R., muzicienii au luat cunoştinţă cu cel mai viu interes, cu un deplin sentiment al participării, de preconizările caracterizate prin aplicarea creatoare a materialismului dialectic şi istoric la condiţiile specifice societăţii noastre.

În acest program măreţ care exprimă hotărîrea neabătută a întregului popor de a da viaţă politicii interne şi externe a partidului şi statului — opera de edificare a omului nou, de făurire a conştiinţei înaintate — se înscrie ca un obiectiv primordial solicitînd devotamentul, puterea de muncă, stimulînd întreaga energie creatoare, talentul şi sensibilitatea creatorilor de muzică, oamenilor de ştiinţă muzicali, interpreţilor, educatorilor muzicali.

Cu toţii sîntem angajaţi ca ridicînd pe noi trepte ale măestriei realizările din domeniul culturii muzicale, să ne înscriem pe traiectoria ascendentă a noii calităţi la care aspiră viaţa naţiunii noastre socialiste.

Publicînd opiniile cuprinse în numărul de faţă, revista deschide larg paginile sale muzicienilor, iubitorilor muzicii pentru dezbaterea aspectelor şi problemelor privind prezentul şi viitorul culturii muzicale în contextul dezvoltării impetuoase a vieţii social-economice şi culturale din patria noastră.

de

prof. Dr. **Petre BRĂNCUŞI**
preşedintele Uniunii compozitorilor

În climatul de efervescenţă creatoare şi de înalt spirit de dăruire patriotică, întregul nostru popor a dezbătut documentele celui de al XII-lea Congres al Partidului Comunist Român, elaborate şi fundamentate cu aportul direct, esenţial, al tovarăşului Nicolae Ceauşescu, secretarul general al partidului, documente care prefigurează direcţiile principale şi orientările de bază ale procesului de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintare a României spre comunism. Cu o legitimă conştiinţă a participării, naţiunea noastră a luat act de preconizările caracterizate prin cutezanţă revoluţionară şi viziune ştiinţifică, prin aplicarea creatoare a materialismului dialectic şi istoric la condiţiile specifice societăţii româneşti. Elaborarea acestor documente de cea mai mare importanţă pentru prezentul şi viitorul patriei este rezultatul experienţei de luptă a partidului clasei muncitoare, forţa conducătoare în ţara noastră. Aşa cum a subliniat tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretarul general al partidului, documentele precum şi programul elaborat şi dezbătut de întregul popor au ca finalitate „mai buna aşezare a activităţii noastre în toate domeniile, un echilibru mai just între diferitele ramuri şi sectoare ale societăţii. Ele ne dau garanţia că dispunem de tot ce este necesar pentru ca, în condiţii normale, să înfăptuim neabătut prevederile Programului partidului". Aceasta constituie condiţia necesară fundamentală pentru „realizarea unui pas important în direcţia societăţii comuniste".

Documentele Congresului al XII-lea, prevederile Planului cincinal pe perioada 1981—1985 şi liniile directoare ale dezvoltării economice şi sociale pînă în anul 1990 chezăşuiesc ridicarea pe noi trepte a civilizaţiei pe pămîntul străbun, crearea unor condiţii superioare de viaţă materială şi spirituală, a bunei stări pentru întreaga noastră naţiune, deschizînd totodată orizonturi luminoase pentru viitorul ţării. În acest măreţ program — care exprimă voinţa şi elanul constructiv al maselor, hotărîrea neabătută a întregului popor de a da viaţă politicii interne şi externe a partidului şi statului — opera de edificare a omului nou, de făurire a conştiinţei înaintate se înscrie ca un obiectiv primordial. Iată de ce cunoaşterea aprofundată a documentelor dezbătute de întregul nostru popor este o datorie de conştiinţă şi de onoare a tuturor celor care activăm în domeniul culturii şi artei. Aceste dezbateri s-au desfăşurat în spiritul democraţiei socialiste şi cu înalt simţ de răspundere, ţinînd seama de faptul că societatea româ-

nească va intra într-o nouă fază, superioară, a edificării comunismului, că va fi realizată dezvoltarea armonioasă a întregii societăți, asigurîndu-se astfel înfăptuirea unui echilibru firesc între diferitele sectoare de activitate, ceea ce va mijloci o și mai puternică înflorire a culturii și artei, o și mai viguroasă sporire a locului și rolului său în societate.

Directivele Congresului al XII-lea al partidului, Programul-Directivă de cercetare științifică, dezvoltare tehnologică și de introducere a progresului tehnic, conceput într-o perspectivă deschisă pînă în anul 2 000, Programul privind dezvoltarea în domeniul energeticii concretizează drumul ascendent pe care îl va cunoaște dezvoltarea economică și socială a României.

Etapă importantă în efortul de realizare a prevederilor de perspectivă, Planul cincinal pe perioada 1981—1985 care pune în lumină cu o intensitate sporită rolul revoluției tehnico-științifice și al luptei pentru calitate, ținînd seama totodată de nivelul realizat în dezvoltarea economiei noastre, pornește, așa cum este și firesc, de la realitățile pe care le prezintă dezvoltarea economică pe plan mondial. Este vorba de aspectele noi privind criza economică, criza energetică precum și accentuarea interdependenței dintre economiile naționale ; totodată, planul cincinal are în vedere fenomenele pozitive legate de creșterea cooperării economice și tehnico-științifice internaționale.

Fundamentînd procesul de continuitate a politicii de industrializare, de dinamizare a unor ramuri de vîrf și de sporire a gradului de tehnicitate în producția industrială de ansamblu, cincinalul prevede anumite restructurări în dezvoltarea industrială, punînd accentul pe ramurile cu consum de combustibil redus, pe valorificarea superioară a materiilor prime. Agricultura va cunoaște o dezvoltare intensivă și o permanentă modernizare determinate de faptul că acest important domeniu al economiei naționale se află în strînsă corelație cu dezvoltarea industrială și cu ridicarea nivelului de viață al oamenilor muncii.

În perspectiva obiectivelor înscrise în Programul partidului, cercetarea științifică și introducerea progresului tehnic sînt pîrghii menite să asigure progresul în ritmuri înalte al economiei naționale, condiție pentru ridicarea în ansamblu a nivelului de viață al națiunii. Activitatea de cercetare științifică are finalități concrete, de o importanță majoră, legate de creșterea bazei de materii prime și de resurse energetice, adoptarea unor procedee tehnice caracterizate prin economicitate, determinînd ridicarea calității producției și sporirea competitivității produselor românești în circuitul mondial de valori.

Se impun atenției noastre, în calitate de militanți ai culturii socialiste, prevederile privind ridicarea pe noi trepte a condițiilor de viață a maselor, realizarea a ceea ce documentele definesc prin „calitatea vieții", cu referire la condiția materială și spirituală în care se dezvoltă personalitatea umană. În acest context un rol important îl au activitatea în domeniul învățămîntului, opera de educație, în general procesul de formare a cadrelor. Împlinirea acestor cerințe implică modernizarea învățămîntului, legarea lui mai strînsă de practică în concordanță cu obiectivele de azi și de mîine ale dezvoltării economice, sociale și culturale a țării.

Transpunerea în viață a programului dezvoltării de ansamblu a României, așa cum este înfățișat în documentele Congresului al XII-lea, aduce de asemenea în prim plan necesitatea perfecționării sistemului de formare a conștiinței noi, socialiste, de implicare activă a maselor de oameni ai muncii în activitatea de conducere a societății, de continuă adîncire a democrației socialiste. Aspectele atît de complexe ale activității politice și ideologice, urmărind afirmarea concepției științifice, revoluționare despre lume și viață, constituie obiective de o importanță deosebită în efortul desfășurat de întreaga națiune, sub conducerea partidului, pentru înfăptuirea obiectivelor de ridicare a patriei noastre pe noi culmi de civilizație și progres.

Examinarea împlinirilor în domeniul pe care-l slujim și în raport cu acestea reliefarea în spiritul exigenței comuniste a deficiențelor pe care le înregistrăm, dezbaterea și adoptarea soluțiilor care se impun în vederea depășirii lor reprezintă pentru toți membrii Uniunii compozitorilor modalitatea concretă de participare la dezbaterea documentelor Congresului al XII-lea, la definirea propriilor noastre responsabilități în cadrul culturii noi, socialiste. În analiza acestor documente pornim de la angajamentul pe care ni l-am asumat ca militanți pentru realizarea imperativelor culturii socialiste privind necesitatea îmbunătățirii activității ideologice și cultural-artistice, precum și în cuvîntările rostite de tovarășul Nicolae Ceaușescu cu prilejul întîlnirilor cu oamenii de cultură și artă. Recenta întîlnire a secretarului general al partidului cu conducerea Uniunii compozitorilor, aprecierile asupra realizărilor, sublinierile critice făcute de conducătorul partidului sînt pentru noi temeiuri pentru creșterea responsabilității, pentru o dezbatere exigentă a aspectelor și problemelor cu care se confruntă munca de creație, activitatea de sprijinire a mișcării artistice de amatori, viața ideologică și politică pe care o desfășurăm în Uniunea noastră.

„Muzica — a subliniat tovarășul Nicolae Ceaușescu în cuvîntul rostit cu prilejul primirii conducerii Uniunii compozitorilor — s-a înscris ca o parte integrantă a uriașei activități desfășurate de poporul nostru pentru construcția socialismului, a muncii desfășurate de partidul și statul nostru pentru ridicarea conștiinței socialiste a tuturor cetățenilor patriei". Indemnul la o atitudine creatoare exigentă și cutezătoare, adresat de secretarul general al partidului cu prilejul amintit, a pătruns adînc în inimile, în conștiința membrilor Uniunii noastre :

„Am convingerea — a spus tovarășul Nicolae Ceaușescu — că muzicienii, compozitorii români vor găsi calea pentru a îmbina tradițiile noastre și tot ceea ce este mai bun în acest domeniu cu noul, pentru a realiza opere care să întreacă multe din cele făurite în trecut. Desigur, s-au realizat lucruri foarte bune în trecut; dar e păcat să ne mulțumim numai să admirăm ce s-a realizat cu sute sau cu zeci de ani în urmă. Trebuie să ne propunem și în acest domeniu — așa cum facem și în știință și în toate domeniile — să creăm lucrări noi, care, pornind de la ceea ce s-a făcut bun în trecut, să ridice nivelul muzicii, al creației artistice, — fie în balet, în opere sau în alt domeniu — să dea expresie dorinței poporului nostru de mai bine, de libertate, de independență, de pace și colaborare internațională. Știu că avem forțe — și aștept cu încredere asemenea lucrări!"

Sînt aici exprimate însușirile definitorii ale muzicii de a se inspira din viață, de a reda în complexitatea ei de nuanțe realitatea și de a contribui totodată activ la perfecționarea, la transformarea acesteia. Spiritul lucid, științific, realismul în strîns raport cu caracterul vizionar, cutezător al operei de edificare a societății socialiste în România fundamentează și contemporaneitatea muzicii noastre, umanismul ei profund, structural, deschiderea spre nou. Creația muzicală se adresează astăzi tuturor generațiilor de iubitori ai artei, străduindu-se să răspundă cerințelor acestora și în același timp să înlesnească ridicarea publicului aflat pe diferite trepte de inițiere. Aceasta a stimulat creșterea spiritului de investigație al compozitorilor noștri în direcții pe care arta universală de azi le consacră ca semnificative, îmbogățirea cu soluții originale a tehnicii de creație în toate genurile, aprofundarea tematicii aparținînd vieții noastre aflată în neîncetat dinamism.

Compozitorii și muzicologii se afirmă ca cetățeni activi ai societății socialiste, participînd la opera de răspîndire a frumosului în rîndul maselor largi ale poporului, inspirîndu-se în opera lor din viața și năzuințele muncitorilor, țăranilor, ostașilor, din viața femeilor, a tineretului, a copiilor. Prin aceasta ei aspiră să contribuie cu mijloace specifice la împlinirea cerințelor înscrise în Programul partidului privind realizarea principiilor eticii și echității socialiste și comuniste în patria noastră. În acest sens, tematica generoasă a realităților contemporane ca și a trecutului glorios de luptă al poporului și partidului, tematica luptei umanității pentru progres și pentru pace constituie surse primordiale de inspirație ale muzicii noastre.

Desigur, traducerea în imagini artistice profunde, convingătoare, reflectarea caracterelor omului de azi, a temelor esențiale ale vieții contemporane implică cunoașterea profundă a acestora precum și o permanentă investigație a noului, a actualității. Față de aceste imperative majore ale creației muzicale din țara noastră apar ca nesatisfăcătoare preocupările de prelungire epigonică a unor experiențe care s-au dovedit ineficace, sterile. Epigonismul însă nu trebuie înțeles în mod unilateral : el are aceeași sorginte subiectivă și aceeași lipsă obiectivă de finalitate, fie că rezultă dintr-o orientare paseistă, fie că tinde să epateze prin așa zise noutăți bazate exclusiv pe elemente de limbaj, nelegitimate de înnoiri în gîndirea artistică însăși, în concordanța ei necesară cu viața nouă a societății.

Înarmați cu ideile cuprinse în documentele Partidului Comunist Român, cunoscînd legile dezvoltării societății, viața oamenilor, realitățile concrete și avînd conștiința clară că făurim cea mai avansată orînduire, vom înțelege în toată acuitatea lor fenomenele lumii contemporane. Prin „înțelegere" exprimăm de fapt capacitatea noastră de a distinge ce este mimetism de ce este creație autentică, ce e realizat pe un plan artistic superior, ce e durabil și semnificativ, ce e mediocru, în fond ce se opune și ce servește idealului nostru comunist, crezului nostru în menirea patriotică și umanistă a muzicii.

Continuînd marile orientări afirmate în muzica simfonică și de cameră de creatori al căror drum artistic a fost strîns legat de realizarea unei sinteze originale între cuceririle artei universale și specificul sensibilității și gîndirii românești, compozitorii de azi, conștienți de rolul lor în actuala etapă a dezvoltării națiunii noastre socialiste, au izbutit, în cele mai realizate opere ale lor, să întruchipeze ideile și aspirațiile timpului pe care îl trăim. Genurile și formele fundamentale ale muzicii orchestrale — simfonia, concertul, suita, poemul simfonic, piesele de gen — au cunoscut o permanentă îmbogățire tematică și înnoire a mijloacelor de expresie, confirmîndu-și viabilitatea lor deplină atunci cînd ele sînt realizate cu fantezie creatoare, cu vibrație artistică.

Dezbaterea problemelor operei, baletului și operetei în epoca noastră evidențiază o multitudine de puncte de vedere estetice față de aceste genuri, față de capacitatea lor de a transmite un mesaj al omului contemporan. Este, însă, cert că într-o societate socialistă aceste genuri pot și trebuie să devină purtătoare ale unui înalt mesaj artistic, deoarece ele au capacitate de a da glas patosului revoluționar specific epocii noastre, de a reflecta profilul moral al omului de azi, confruntările dramatice dintre nou și vechi, de a înfățișa realitatea patriei noastre în plin elan constructiv, de a contura perspectiva realistă și viziunea cutezătoare a viitorului.

Mărturie pentru posteritate a vieții și eforturilor oamenilor de azi, aceste genuri pot explora, de asemenea, de pe pozițiile esteticii noastre, și trecutul istoric, reliefînd continuitatea năzuințelor și luptei pentru libertate și dreptate socială dusă de popor, punînd în evi-

dență figurile de seamă, virtuțile sale moral-estetice, patriotismul, năzuințele sale de libertate, suveranitate, independență națională și progres social și cultural.

Fără a subaprecia cîtuși de puțin eforturile artistice deosebite precum și succesele obținute, trebuie să recunoaștem că, în ansamblu, așteptările cu privire la acest gen nu au fost încă împlinite, și tocmai de aceea se impune ca în viitorul apropiat să conjugăm cu eficiență contribuția tuturor factorilor de răspundere, realizînd un plan operativ, realist și de perspectivă în colaborare cu teatrele muzicale și cu Uniunea scriitorilor.

Opera, opereta, baletul, datorită mijloacelor moderne de punere în scenă, pot deveni creații artistice puternice, convingătoare, însuflețite de realitatea vieții, de conflictul dramatic autentic capabil să realizeze epoca, tipurile umane și ideile abordate. Trebuie arătat că aria de inspirație și de cuprindere a vieții. în lucrările genurilor pe care le menționăm, rămîne încă destul de restrînsă. Or, literatura noastră populară și cultă ne poate sugera o mulțime de forme, de subiecte de mare frumusețe morală și valoare simbolică.

Creația românească de operetă a oferit dovezi certe ale talentului și măiestriei compozitorilor și libretiștilor noștri. După părerea a numeroși iubitori ai genului, comedia savuroasă, plină de vervă este însă puțin frecventă pe scena operetelor noastre și aceasta pentru că pe de o parte n-au fost făcute eforturi îndrăznețe de-a lungul multor ani de a se mai înnoi regia unor spectacole de mult intrate în repertoriu, iar pe de altă parte nu s-a încercat realizarea unor construcții dramatice viguroase și de un interes actual mai viu, în măsură să ridice calitatea spectacolelor. Nu au fost abordate cu interesul cuvenit comediile cunoscute și de mare succes în trecut și astăzi care ar fi putut oferi sugestii înnoitoare pentru operete de valoare.

Baletul românesc, cu realizări de prestigiu în anii din urmă, obligă atît pe compozitori, pe libretiști, cît și teatrele care dispun de un corp valoros de dansatori, să ducă mai departe o tradiție recunoscută ca originală. S-au întreprins, însă, și în acest domeniu, puține acțiuni capabile să determine un progres substanțial. Este știut că arta baletului dispune încă de largi posibilități de înnoire, cu condiția ca acestea să fie investigate cu imaginație, perseverență și o înaltă măiestrie.

Printr-o colaborare mai strînsă cu scriitorii și regizorii valoroși, scena lirică va depăși momentul de impas în care se află, trecînd la abordarea cu curaj a unui program de lucru mai eficient, la realizarea unui repertoriu de calitate și de reală actualitate.

Genuri cu o mare capacitate expresivă datorită folosirii cuvîntului, imaginii poetice care capătă noi și largi valențe în îmbinarea sa cu arta sunetelor, oratoriul și cantata s-au bucurat în ultima vreme de o atenție sporită din partea compozitorilor noștri. Se poate afirma că atît creația din acest domeniu cît și valorificarea ei în concerte a cunoscut un nou avînt și — după o perioadă de stagnare — ele și-au regăsit locul meritat în ansamblul vieții muzicale.

Este de subliniat larga afirmare a cîntecului nostru patriotic și a lucrărilor destinate fanfarei, afirmare care a făcut să se vorbească de un adevărat reviriment în aceste domenii. Au fost compuse valoroase coruri cu conținut patriotic și revoluționar, o bună parte din acestea fiind preluate de formațiile corale de amatori de pe întreg cuprinsul țării. Repertoriile acestor formații au cunoscut un ritm de înnoire superior celui din anii precedenți. Mărturie acestui fapt stau cîntecele și corurile prezentate în primă audiție în cadrul celei de a doua ediții a Festivalului național „Cîntarea României".

Au fost create cîntece de muncă consacrate unor teme din viața minerilor, țesătoarelor, marinarilor, lucrătorilor de pe marile șantiere etc. Trebuie însă să recunoaștem că nu avem încă un repertoriu suficient de bogat de cîntece de muncă, imnuri dedicate marilor șantiere, unor uzine și fabrici, unor profesii. Ar fi de dorit ca fiecare cor să poată avea în repertoriul său imnul uzinei, întreprinderii sau școlii căreia îi aparține, imn accesibil, simplu, nesofisticat, cum mai întîlnim în analizele pe care le întreprindem. Compozitorii noștri au datoria de a acorda și mai multă atenție cîntecului destinat copiilor și tineretului.

În ceea ce privește nivelul calitativ al creației noastre corale, trebuie să spunem că în ciuda progreselor arătate, continuă să apară cîntece mediocre și chiar lipsite de har. Este necesar un efort pentru continua înnoire a genului, pentru continua îmbogățire cu noi structuri melodice și ritmice, care să-i confere prospețime, varietate, atractivitate.

Hotărîrile adoptate în cadrul Uniunii compozitorilor cu prilejul dezbaterii documentelor de partid, chemau pe compozitorii de muzică ușoară să adîncească și să îmbogățească conținutul ideologic al creației lor, abordînd mai susținut cîntecul de muzică ușoară cu tematică actuală. Preocupările creatoare în această direcție au avut ca rezultat apariția unor valoroase cîntece purtînd mesajul dragostei de patrie, lucrări de aleasă ținută poetică și muzicală, care s-au bucurat de un binemeritat succes. Este îmbucurător că muzica noastră ușoară prezintă astăzi o paletă mai bogată și mai diversificată decît cu ani în urmă, că a fost abordată muzica pop și folk cu o superioară măiestrie. Abordarea unui conținut mai complex, mai profund, nu trebuie însă să ducă la apariția unor lucrări greoaie, hibride, lipsite de farmec și autenticitate.

Muzicologia a înregistrat realizări apreciabile, caracterizate prin efortul spre sinteza larg documentată și elaborată în spirit științific a trăsăturilor esențiale ale culturii muzicale a poporului român : vechime, continuitate, originalitate. Momente, pînă ieri obscure ale acestui trecut, sînt aduse la lumina cercetărilor pasionate și competente. Raportul istoriografiei muzicale cu arta contemporană aduce în discuție rolul altor ramuri specializate ale muzicologiei, ca de exemplu estetica, sociologia și, într-un sens mai larg, critica muzicală Există în gîndirea estetică muzicală românească de astăzi contribuții remarcabile dar ele se cer îmbogățite cu investigații noi despre fenomenul creator foarte recent, extrem de contradictoriu și implicînd considerații adecvate pe genuri (îndeosebi privind opera, simfonia, formele simfonice și instrumentale de mai largă audiență și destinul lor specific în actualitate). Este necesar să facem mai mult pentru ca gîndirea estetică muzicală să se confrunte cu punctul de vedere al maselor de iubitori ai muzicii, al interpreților și educatorilor muzicali, aflîndu-și astfel o firească adîncire și confirmare în raport cu practica vieții artistice. Știință relativ nouă, sociologia muzicală ar trebui să devină domeniul prin excelență militant al muzicologiei ; perspectivele sale nu rezidă însă în infinite fișe de sertar, ci în declanșarea unor acțiuni vii de atragere spre frumusețile muzicii a celor mai largi și variate cercuri ale publicului, prin perfecționarea metodelor social-psihologice corespunzătoare vîrstelor, afinităților artistice, mediilor de cultură etc.

Critica muzicală este ramura cea mai „ofensivă" a muzicologiei, misiune pe care și-o îndeplinește cu succes, în măsura în care dovedește simțul răspunderii ideologice și prestigiu profesional. O prejudecată profund dăunătoare promovării adecvate a criticii muzicale constă în ideea caducității acestui gen, dată fiind „perisabilitatea " manifestărilor muzicale recenzate ; or, practica artistică universală atestă că o cronică permanentă și exigentă reprezintă condiția esențială a progresului vieții și creației muzicale în ansamblu, din care se plămădește apoi, prin selecția operată de timp precum și prin sintezele teoretice de anvergură, istoria valorilor perene.

Călăuziți de documentele programatice ale partidului nostru, însuflețiți de cuvintele tovarășului Nicolae Ceaușescu, care, nu odată, ne-a îndemnat să fim cît mai aproape de izvoarele nesecate ale vieții poporului, grupuri de compozitori au întreprins numeroase întîlniri cu oamenii muncii, vizite de documentare în multe centre culturale și industriale, stabilind un dialog viu și de durată cu iubitorii muzicii. Procesul de integrare a compozitorilor în viața social-politică și cultural-educativă a patriei reprezintă pentru noi în continuare o preocupare de căpetenie, planurile de curînd aprobate tinzînd spre o mai largă cuprindere a tuturor județelor țării și a tuturor membrilor Uniunii. Dezvoltarea acestui proces este atestată de organizarea în ultimul timp a unor noi activități cultural-educative, cum sînt cele 6 universități muncitorești de educație muzicală și cercuri de prieteni ai muzicii în mari întreprinderi și case de cultură, cele 7 cenacluri de creație patronate de Uniunea compozitorilor, deschise artiștilor-compozitori amatori și seria de dezbateri organizată cu sprijinul forurilor de partid și sindicale la care au luat parte compozitorii și artiștii amatori.

Cu prilejul vizitării unor întreprinderi, șantiere, unități agricole au fost stabilite și legături de colaborare permanentă în sensul sprijinirii de către Uniunea noastră a formațiilor artistice de amatori existente în aceste locuri.

În cadrul celei de-a doua ediții a Festivalului național „Cîntarea României", peste 100 de membri ai Uniunii noastre au fost atașați pe lîngă corurile și orchestrele de amatori sau au sprijinit activitatea muzical-educativă din căminele culturale, din casele de cultură și din cluburile muncitorești.

Pornind de la însușirea marilor idei ce stau la baza Festivalului național „Cîntarea României", sîntem conștienți că avem încă multe sarcini de împlinit în acest important sector de activitate. Legătura cu cei ce creează bunurile materiale trebuie să devină din ce în ce mai strînsă — constituind o permanență a activității noastre — menită să ne ajute la găsirea căilor către inima publicului larg. Misiunea noastră de propagatori ai valorilor artei, de educatori ai gustului public o vedem pe deplin armonizată cu activitatea de creație propriu-zisă. Respingînd concepțiile elitare, vom afirma concordanța ce există între arta noastră și receptarea ei de către marele public, pe care noi înșine avem datoria de a-l stimula și îndruma spre înțelegerea frumuseților muzicii.

În munca lor plină de dăruire, compozitorii și muzicologii au aflat un stimulent în contactul cu viața și cu năzuințele oamenilor muncii, în dialogul cu aceștia privind cerințele estetice actuale. Strădania de a se adresa unui public sensibil la tot ce reprezintă înnoire autentică în gîndirea și expresia artistică a lărgit considerabil experiența compozitorilor noștri.

În această bogată afirmare de talente și energii creatoare, de stiluri și orientări componistice, în acest efort susținut pentru satisfacerea marilor exigențe ale culturii noastre socialiste, mai rămîn însă multe și însemnate datorii de împlinit. Măsura acestor datorii este dată de creșterea continuă a nivelului calita-

tiv al vieţii noastre muzicale, de îmbogăţirea şi dezvoltarea manifestărilor artistice din numeroase centre ale ţării, de diversificarea aspectelor vieţii însăşi a poporului, care se cer reflectate în creaţia muzicală, de aprofundarea viziunii noastre de ansamblu asupra prezentului şi viitorului patriei socialiste, asupra prezentului şi viitorului luptei pentru pace şi progres dusă de întreaga omenire. Pe acest drum, realizările obţinute pot şi trebuie să fie continuate pe un plan superior, prin angajarea mai eficientă a tuturor forţelor creatoare de care dispunem, prin perfecţionarea neîncetată a activităţii în cadrul Uniunii compozitorilor şi filialelor sale, prin adîncirea permanentă a contactului nostru cu viaţa şi munca oamenilor de pe şantiere, de pe ogoare, cu preocupările tineretului, prin angajarea fermă a tinerilor compozitori şi muzicologi în miezul actualităţii socialiste.

În aceasta rezidă actualitatea vie a chemărilor formulate de documentele de partid, a îndemnurilor adresate muzicienilor de tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretarul general al partidului, pe care şi noi l-am propus să fie reales la al XII-lea Congres în aceeaşi funcţie. Efortul, aspiraţia de a fi contemporan se dovedesc pe cît de necesare pe atît de rodnice în complexul activităţii muzicale, inclusiv în domeniul cercetărilor şi popularizării valorilor culturii noastre muzicale, în domeniul răspîndirii frumosului artei sonore în rîndurile cît mai largi ale publicului. Privită astfel, în ansamblu, cultura noastră muzicală are o nelimitată perspectivă de înflorire, a cărei temelie o constituie prezenţa ei activă, militantă, responsabilă, în contemporaneitate.

Avînd ca model creaţiile umaniste ale artei universale şi naţionale şi înfăptuind un schimb permanent de idei şi experienţă cu creatorii şi artiştii din lumea contemporană, muzicienii români îşi pun întreaga lor forţă creatoare, întregul lor talent în slujba culturii noastre socialiste. În analiza profundă asupra fenomenelor din lumea contemporană, în definirea cu spirit ştiinţific a perspectivelor de dezvoltare a orînduirii noastre socialiste spre comunism, în legităţile pe care Directivele Congresului al XII-lea şi Programul partidului le formulează cu privire la evoluţia relaţiilor internaţionale, în raportul legic pe care aceste documente de importanţă excepţională îl stabilesc între trecutul, prezentul şi viitorul naţiunii noastre, noi muzicienii vedem măsura însăşi a transformărilor care ne solicită întreaga noastră fiinţă, care dau substanţă crezului nostru de artişti patrioţi. Personalitatea, individualitatea oamenilor de muzică capătă în acest context adevăratele lor valenţe, chezăşia desăvîrşirii lor, a finalizării pe planul înalt patriotic şi umanist, a dăruirii creatoare autentice, a măiestriei depline, a predilecţiilor stilistice de o libertate nelimitată. În lumina importanţei pe care muzica o are, alături de literatură şi de celelalte arte, în educaţia comunistă a membrilor societăţii noastre de azi şi de mîine, în formarea lor etică şi estetică, sîntem conştienţi de marile îndatoriri care ne revin în ce priveşte creaţia, gîndirea teoretică şi educaţia muzicală, în ce priveşte apropierea muzicii noastre de viaţa şi aspiraţiile oamenilor muncii, în ce priveşte afirmarea principiilor culturii socialiste prin intermediul criticii muzicale angajate.

Ne considerăm mobilizaţi cu întreaga noastră fiinţă, cu toată sensibilitatea noastră, cu toată gîndirea şi capacitatea creatoare să dăm viaţă înaltelor chemări şi îndemnuri cuprinse în recentele documente de partid.

Pătrunşi de îndemnul şi de chemările adresate oamenilor de cultură şi artă de către secretarul general al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, cu prilejul întîlnirilor de lucru, adîncind cu responsabilitate ideile conţinute în documentele programatice ale dezvoltării României socialiste şi înaintării sale spre comunism, ne alăturăm întregului popor, cu hotărîrea de a multiplica eforturile pentru înfăptuirea în cît mai bune condiţiuni a politicii interne şi externe a partidului şi statului nostru. Vom munci neobosiţi pentru a face din muzică un mesaj vibrant al voinţei de pace şi colaborare ce caracterizează naţiunea noastră socialistă. Vom concentra atenţia noastră în special asupra acelor genuri ale creaţiei muzicale care dispun de virtutea de a mobiliza masele în acţiuni constructive, de a cultiva îndeosebi în rîndul tineretului sentimentele nobile ale dragostei de patrie, spiritul de abnegaţie în lupta pentru apărarea cuceririlor poporului, cultivarea idealurilor înalte ale umanismului socialist şi ale eticii noi.

Niciodată cultura noastră muzicală nu a fost chemată să joace un rol mai important ca acela pe care îl prefigurează Documentele Congresului al XII-lea al Partidului Comunist Român. Vom face totul ca, dezvoltînd marile tradiţii umanist-patriotice ale muzicii naţionale să răspundem cerinţelor marii etape pe care o trăim, făcînd din arta noastră o prezenţă activă şi răsunătoare în viaţa spirituală a făuritorilor socialismului şi comunismului pe pămîntul românesc.

Exprimăm totodată dragostea, preţuirea şi recunoştinţa noastră conducătorului încercat al partidului, susţinînd realegerea sa în funcţia de cea mai înaltă răspundere, aceea de secretar general al partidului.

HOTĂRÎREA
Comitetului de conducere al Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din Republica Socialistă România

Comitetul de conducere al Uniunii compozitorilor şi muzicologilor şi biroul organizaţiei de bază, luînd în dezbatere, în cadrul unei plenare comune, proiectul de Directive şi celelalte documente ale Congresului al XII-lea al Partidului Comunist Român ne afirmăm profunda adeziune faţă de măreţul Program de ridicare a patriei pe noi trepte ale civilizaţiei şi bunăstării, faţă de întreaga politică internă şi externă a partidului şi statului nostru.

Angajaţi în efortul de îmbogăţire a culturii socialiste cu noi realizări, de înflorire a vieţii spirituale a naţiunii noastre, compozitorii şi muzicologii înţelegem să ne consacrăm puterea de muncă şi energiile creatoare înfăptuirii neabătute a obiectivelor înscrise în aceste documente care exprimă voinţa şi elanul constructiv al poporului.

În prevederile privind direcţiile principale şi orientările fundamentale ale Programului partidului de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintare a României spre comunism, activitatea de edificare a conştiinţei omului nou şi în mod specific, munca în domeniul creaţiei şi vieţii muzicale îşi află o finalitate majoră, o responsabilitate de prim ordin. Aceasta se referă la modalităţile şi la mijloacele proprii prin care slujitorii artei sunetelor dau glas ideilor generoase, sentimentelor nobile ale contemporanilor, patriotismului care înflăcărează pe oamenii muncii constructori ai noii societăţi, umanismului socialist ce fundamentează procesul de promovare a valorilor moral-estetice în orînduirea noastră.

Directivele Congresului al XII-lea cu privire la planul cincinal 1981—1985 şi liniile directoare pînă în anul 1990 reprezentînd o chezăşie pentru dezvoltarea economică şi socială stabilită de Programul partidului şi deschizînd perspective pentru viitorul luminos al patriei sînt documente care călăuzesc munca şi lupta noastră în cadrul Frontului Unităţii Socialiste consacrată înfloririi continue a culturii româneşti.

Marile transformări revoluţionare care au avut şi au loc în structura societăţii noastre, în modul de a gîndi, de a simţi şi de a acţiona al oamenilor, cuceririle obţinute în perioada de după cel de al XI-lea Congres al partidului, confirmată ca cea mai rodnică din istoria dezvoltării României noi, înfăptuirile pe plan economic, social, politic şi cultural, ridicarea necontenită a prestigiului internaţional al ţării noastre, toate aceste trepte spre lumină, toate aceste expresii elocvente ale afirmării libere şi demne a naţiunii noastre în concertul popoarelor lumii sînt legate organic de personalitatea tovarăşului Nicolae Ceauşescu, secretar general al Partidului Comunist Român şi preşedintele Republicii Socialiste România.

În munca neobosită, în pasiunea revoluţionară, în spiritul înnoitor prin care cel mai iubit fiu al patriei stimulează şi determină avîntul întregii societăţi creatoare ce caracterizează evul contemporan românesc, comuniştii, toţi compozitorii şi muzicologii vedem exemplul însufleţitor, temeiul şi criteriul suprem al propriilor noastre strădanii pentru progres, pentru realizări corespunzătoare exigenţelor culturii socialiste.

Ne sînt scumpe cuvintele de îndemn la cutezanţă creatoare şi la înaltă dăruire rostite de tovarăşul Nicolae Ceauşescu la întîlnirea cu conducerea Uniunii compozitorilor, care a avut loc la 19 august a.c. : „Muzicienii, compozitorii români vor găsi calea pentru a îmbina tradiţiile noastre şi tot ce este mai bun în acest domeniu cu noul, pentru a realiza opere care să întreacă multe din cele făurite în trecut. Desigur, s-au realizat lucrări foarte bune în trecut ; dar e păcat să ne mulţumim numai să admirăm ce s-a realizat cu sute sau cu zeci de ani în urmă. Trebuie să ne propunem şi în acest domeniu — aşa cum facem şi în ştiinţă şi în toate domeniile — să creăm lucrări noi, care pornind de la ceea ce s-a făcut în trecut să ridice nivelul muzicii, al creaţiei artistice, fie în balet, în opere sau în alt domeniu — să dea expresie dorinţei poporului nostru de mai bine, de libertate, de independenţă, de pace şi colaborare internaţională".

În încheierea dezbaterii, eveniment deosebit în viaţa Uniunii compozitorilor şi muzicologilor, dăm glas hotărîrii noastre de a face totul pentru a răspunde îndatoririlor de onoare care revin muzicienilor în spiritul obiectivelor cuprinse în Directivele Congresului al XII-lea al Partidului Comunist Român, în spiritul indicaţiilor date de tovarăşul Nicolae Ceauşescu oamenilor de cultură şi artă.

Dorim să exprimăm dragostea, preţuirea şi recunoştinţa noastră conducătorului încercat al partidului şi patriei socialiste şi să-l asigurăm de devotamentul nostru nemărginit în lupta pentru îndeplinirea Programului elaborat, dezbătut şi aprobat de comunişti, de întregul popor român.

Etapa nouă în care intrăm

De
THEODOR GRIGORIU

Pentru cei ce construiesc socialismul este limpede că fiecare etapă nouă aduce noi probleme, a căror rezolvare cere o tot mai mare competenţă şi o perfectă cunoaştere a mecanismelor fine ale societăţii.

Nici nu s-ar putea să fie altfel, pentru că procesele revoluţionare ale unei societăţi de tip socialist acţionează nu numai prin cuprinderea integrală, multilaterală, a ariei tuturor preocupărilor umane, dar îşi propun şi o transformare a structurii profunde a individului, tinzînd către acel om de tip nou — încă poate ipotetic — fără îndoială însă posibil într-un viitor în care rapacitatea, exploatarea, asuprirea de orice natură vor fi tot atîtea pagini definitiv întoarse ale istoriei.

Etapa nouă în care intrăm în cincinalul 1981—1985 cere muzicienilor români — compozitori, muzicologi — un spor de luciditate cu privire la rostul şi rolul lor în societate, o meditaţie profundă, care se bazează pe o experienţă de 35 de ani de construcţie socialistă ; nu se mai poate spune că „teoretizăm" în gol, gîndurile şi ideile noastre se sprijină pe realităţi, pe dinamica vieţii, sînt o consecinţă a observării proceselor sale legice.

A nu folosi cu maximă inteligenţă şi eficienţă această nouă etapă, mi se pare a comite o mare greşeală, deoarece istoria ca şi timpul, este ireversibilă, iar cursul ei depinde de puterea noastră de prefigurare.

În modul cel mai concis cu putinţă, voi semnala doar două probleme, din multitudinea celor ce ne stau în faţă, probleme legate de marele festival naţional care este *„Cîntarea României"*. Acestea sînt :

1. arta profesionistă şi mişcarea artistică de amatori ;

2. Festivalul *„Cîntarea României"* şi procesul formativ muzical (artistic în general) din ţara noastră.

(Cred că nimeni nu are impresia că voi epuiza aceste probleme, sau că voi da soluţii infailibile şi definitive. E doar o modestă încercare de a le semnala şi a le pune în discuţie).

Cu privire la prima problemă, mulţi cred că despre arta profesionistă şi cea a amatorilor se discută astăzi pentru întîia oară, cînd ea e de fapt o realitate veche, de cînd există arta.

O confuzie apare apoi destul de frecvent între arta amatoare şi arta anonimă, deşi se ştie că şi în arta anonimă există de asemenea profesionişti şi amatori. În legătură cu această preţioasă observaţie a istoriei artelor, se uită de multe ori că majoritatea covîrşitoare a artei lumii e o artă anonimă, arta cu semnătură fiind relativ de dată recentă. Făuritorul de opere de artă iese din noaptea tăcerii şi apare ca personaj cu program, cu o viziune specifică despre lume şi viaţă, elaborînd o operă, destul de tîrziu şi nu prea departe de epoca noastră.

Relaţia dintre profesionişti şi amatori nu este cunoscută prea bine şi anumiţi critici sînt înclinaţi să afirme că între aceştia nu s-ar afla o frontieră, ci o prăpastie. Diferenţa ar fi — după ei — calitativă, o serie de etape necesare pe drumul exprimării şi rostirii superioare.

Problema destinului artei realizată de amatori se cere elucidată în etapa următoare şi cu contribuţia noastră a muzicienilor, aşa cum se impune şi o analiză temeinică a relaţiei dintre profesionişti şi artiştii amatori.

Istoria artelor e plină de exemple edificatoare :

„Maeştrii cîntăreţi din Nürenberg" sînt de fapt maeştrii... în alte meserii, dar creează muzică şi o cîntă în modul cel mai desăvîrşit, în chip de amatori. Aşa ne face să înţelegem Richard Wagner, unul dintre profesioniştii geniali din istoria artelor, care se înclină în faţa geniului popular, care a imaginat materialul muzical pe care îşi edifică monumentala sa lucrare. Organicitatea interdependenţelor apare evidentă.

Ce urmărim, în definitiv ?

Mişcarea artiştilor amatori este *imperios necesară* în procesul de autocunoaştere, de autodefinire a personalităţii umane, aşa cum o concepe cea mai înaintată orînduire, cea socialistă. Omul, în accepţiunea de creator al propriei sale istorii, este implicit creator al propriei sale lumi sensibile, a universului său estetic.

Iată de ce, dacă între profesionişti şi amatori ar exista o prăpastie, socialismul poate arunca la rigoare punţi de apropiere şi contact în ambele sensuri, între aceştia.

Cred că pentru noi toţi e evident că marile vocaţii creatoare sînt o realitate indiscutabilă a naturii umane, dar ele se sprijină şi îşi află rădăcinile în arta anonimă, ca şi în cea a amatorilor.

Implicaţiile pasionante care ni se deschid în faţă trebuiesc însă lămurite, pentru toţi.

E doar una din sarcinile noastre viitoare, alături de cele ale esteţilor, sociologilor, filozofilor culturii etc.

A doua problemă enunţată este analiza în profunzime a celor două ediţii a Festivalului *„Cîntarea României"*, a potenţialului creator, dinamic şi stimulator declanşat de acesta, pe întreg teritoriul ţării.

Voi spune de la început că consider absolut necesară o consfătuire la nivel republican, cu privire la rezultatele obținute în aceste două ediții și trasarea unor obiective de perspectivă. Numai în acest fel festivismul semnalat, cu deplin temei, de tovarășul Nicolae Ceaușescu va putea fi eliminat și înlocuit cu un conținut, cu o substanță reală.

Mă voi opri la alt aspect, pe care l-am observat colindînd țara, în primăvara aceasta. De fapt, între generațiile de tineri și mai puțin tineri care se produc și generațiile de copii pe care îi formăm în școli, poate interveni un hiatus.

Cei care cîntă astăzi au fost formați acum 5, 10, 15 ani, cînd muzica era prezentă în școli ; copiii de azi vor mai ști oare să cînte în edițiile viitoare, în condițiile în care se află muzica actualmente în școală ? E o întrebare la care nu se poate răspunde ușor.

În Uniunea compozitorilor s-a vorbit mult despre această problemă și s-a adus exemplul nefast al învățămîntului american, care a scos muzica din școlile de stat, ca să constate după 4 ani rezultate dezastruoase ale capacității de înțelegere a copiilor la fizică, matematică și gramatică și s-o reintroducă la locul său, urgent.

Două state cu orînduire capitalistă cum sînt de pildă Franța și Japonia au trecut în acest sens la măsuri de amploare.

(Să-mi fie iertate aceste exemple ; noi trebuie să fim însă atenți la tot ce se întîmplă pozitiv în jurul nostru, schimbul de idei se face rapid în lumea contemporană).

Franța, considerată adesea o țară nemuzicală a introdus un învățămînt muzical intensiv, iar, din buletinele pe care le primim la Uniunea compozitorilor, se constată că în fiecare oraș mai important s-au înființat Conservatoare și Academii superioare de muzică, ce se sprijină pe un învățămînt muzical mediu, deosebit de activ și logic repartizat pe teritoriu.

Japonezii au introdus muzica în școlile de toate gradele și perfecționează necontenit sistemul de predare a acestei discipline. Preșcolarii învață să-și îmbogățească lexicul cîntînd, prin cîntece de o mare ingeniozitate sugestivă. Jocurile se fac cîntînd, istoria e apropiată de înțelegerea copilului prin cîntece, etc.

Se realizează astfel o adevărată revoluție formativă a omului, pentru că muzica, sunetul, încarcă partea noțională a cuvintelor cu o dimensiune sensibilă, emoțională, care lărgește puterea de recepție a copilului, îl face apt să intre în universul vast al esteticului, al frumosului, indispensabil vieții.

S-ar putea crede că exaltăm arta noastră, dar așa cum se vede cu claritate, muzica are un rost mult mai profund decît se crede la prima vedere, iar cercetările cunoscutului psiholog Piaget atestă cît de determinanți sînt primii ani ai vieții unui om, în procesul său formativ.

Cei care au tendința să elimine încet-încet muzica din acest proces, au analizat oare în toate implicațiile decizia lor ?

Înclin să cred că nu.

Iată deci un alt domeniu pe care noi muzicienii trebuie să-l explicăm cu studii și argumente temeinice, pentru a îndrepta o stare de lucruri care ne îngrijorează.

Și din prima problemă ca și din a doua reiese cu pregnanță că cercetările sociologice sînt încă foarte firave la noi. Mă refer desigur la cercetările de sociologie a culturii și artei. Idei unice pe plan mondial ca amploare au nevoie în spate de o analiză științifică a rezultatelor pe care le obținem.

Dacă în genere trebuie să ne ferim de festivism, care așa cum s-a arătat e steril, trebuie să pornim cu toate forțele în etapa următoare la desăvîrșirea proiectelor noastre.

Consider că acest angajament de a acționa cu toate forțele de care dispunem este singurul cu adevărat demn de noua etapă istorică grandioasă în care intrăm.

Muzica și noua calitate a vieții

de

DUMITRU CAPOIANU

La o primă lectură, documentele Congresului al XII-lea al P.C.R. par a cuprinde referiri generale la toate domeniile vieții materiale și spirituale ale poporului nostru pentru următorii ani. Par a cuprinde doar referiri generale pentru că, de îndată ce încercăm să deslușim conținutul real al fiecărui paragraf, îndată ce pătrundem mai adînc în ideile enunțate acolo, părăsind o clipă litera cu care sînt scrise și considerînd spiritul în care sînt elaborate, aria de cuprindere a fiecăruia se lărgește dintr-o dată și multe lucruri noi ne apar în fața ochilor, pentru că ele *se află*, de fapt, în paginile din fața noastră, dar se află acolo sub o formă generalizată, subscrise capitolelor mari și, deci, urmînd a fi subînțelese. Așadar, nu numai lucrurile generale de care vorbeam la început sînt tratate în cuprinzătoarele documente la care ne referim ci și cele speciale cum ar fi de exemplu, muzica și creația muzicală, viața de concert și spectacol și educația prin muzică

sau pentru muzică, dezvoltarea bazei materiale şi mersul mai departe al activităţii muzicienilor din ţara noastră etc.

Ce demonstraţie mai bună în sprijinul celor de mai sus putem face decît să ne referim la capitolul în care se vorbeşte despre ridicarea standardului de viaţă, despre îmbunătăţirea condiţiilor de trai material şi spiritual al maselor, despre „calitatea vieţii". Îşi poate cineva închipui că o asemenea prevedere, generală şi de ansamblu cum este ea, nu se referă şi la contribuţia imensă pe care artele, muzica, o aduc la o atare operă ? Fără îndoială că nu şi aceasta este cea mai bună dovadă că documentele Congresului al XII-lea ne privesc direct şi ne implică plenar. „Calitatea vieţii" unei colectivităţi înseamnă condiţii materiale de viaţă mai bune, cert, dar înseamnă tot atît de sigur şi poziţii de dezvoltare spirituală din ce în ce mai bune : or, aceste condiţii trebuie asigurate începînd, firește, cu baza lor materială. Mă refer la orchestrele simfonice, la teatrele de operă, la sălile de concert, dar mă gîndesc, mai ales, la învăţămîntul muzical aflat acum în mare suferinţă, la toate nivelurile dar în special la cel superior, la conservatoare. Opera de educare spirituală, de modelare a conştiinţelor ce ne este încredinţată nu se poate realiza ignorînd nevoia de cadre suficiente şi bine pregătite, în stare să o ducă la bun sfîrşit. În acest domeniu rabatul de calitate nu poate funcţiona pentru că el înseamnă pierderea bătăliei şi, prin urmare, a raţiunii noastre de a exista. Dar nici cantitatea nu trebuie scăpată din vedere vreo clipă pentru că ne trebuie mai mult decît o floare ca să facem primăvară. Cunoaştem bine sprijinul pe care forurile de partid şi de stat l-au acordat mereu muzicii şi muzicienilor şi avem convingerea că această suferinţă, oricît de grea ni s-ar părea în momentul actual, se va vindeca în curînd, lucru pentru care muzica românească şi slujitorii ei le mulţumesc de pe acum.

„Calitatea vieţii" spirituale a acestui popor constituie, într-un fel, prevederile noastre de plan cincinal, plan pe care sîntem chemaţi să-l îndeplinim cu cinste şi să-l depăşim depăşindu-ne pe noi înşine mereu.

Dar să ne referim acum la un capitol care ar putea părea cel mai îndepărtat de domeniul şi preocupările noastre, diametral opus chiar, acela intitulat „cercetarea ştiinţifică, dezvoltarea tehnologică, introducerea progresului tehnic".

La primul contact cu documentele de care vorbeam la început, ne-ar fi, poate, greu să facem vreo legătură între lucrurile acestea tehnice şi total lipsite de fiorul artistic ce ne bîntuie pe noi, de atîtea şi atîtea vise neîndeplinite pînă acum, de atîtea aspiraţii ale muzicienilor către domenii încă nu destul de bine şi intensiv explorate. Să ne gîndim doar la „cercetarea fundamentală" în privinţa sunetului muzical încă nu destul de bine cunoscut şi prin urmare încă nu destul de bine exploatat în lucrările noastre, sau la cercetări în domeniul acusticii de sală de concert şi, ca urmare, la construcţia posibilă a unor asemenea săli de care multe centre culturale ale ţării duc lipsă. Fără îndoială, „introducerea progresului tehnic" se referă la industrie, la construcţii, la baza economică a societăţii în care trăim şi muncim. Dar un asemenea progres tehnic n-ar crea el oare condiţiile necesare apariţiei acelor laboratoare de muzică electronică, acelor instrumente de producere sintetică a sunetului, sau acelor mult visate aparate de copiere automată a partiturilor noastre ?

Dacă ne referim la „studierea multilaterală a organismului uman" va trebui să ne gîndim implicit şi la psihologia muzicii, la efectele ei pozitive sau negative în procesul de producţie, la ajutorul pe care-l poate da medicinei în recuperare dar mai ales în prevenire, ş.a.m.d.

Iată doar cîteva din multele referiri pe care le-am putea face la documentele de partid ce ne preocupă în acest moment, iată doar o mică parte din noianul de sarcini ce revin oamenilor de artă şi pe care, cu sprijinul forurilor de partid şi de stat, le vom îndeplini la cea mai înaltă temperatură la care va putea ajunge cuptorul sufletului nostru.

Muzica în procesul dinamic al actualităţii

de

Dr. **ROMEO GHIRCOIAŞIU**

Cuprinsă în procesul dinamic al dezvoltării culturii, arta muzicală cunoaşte în epoca noastră o mare diversificare a stilurilor, limbajelor şi mijloacelor sale de exprimare. Studiul ştiinţific al acestor complexe aspecte evoluează în sensuri multiple, dominate de numitorul comun al cunoaşterii omului contemporan cu bogata viaţă ce o desfăşoară în societate, al servirii acesteia printr-o artă de înalte valori umane.

Muzicologia evoluează ea însăşi pe drumul acestei diversificări proprii întregii cunoaşteri ştiinţifice contemporane. Interdisciplinaritatea, cercetările multi- şi pluri-disciplinare sînt concepte care definesc şi în cunoaşterea ştiinţifică a muzicii procesul acestei diversificări.

Programul-Directivă vine în problemele cercetării muzicologice cu principii fundamentale: „pornind de la complexitatea deosebită a problemelor pe care le ridică dezvoltarea ştiinţei şi tehnicii în etapa actuală şi în perspectivă,

de la interconexiunile profunde între diferitele domenii ale cunoașterii, va trebui să se pună accent deosebit pe promovarea largă a *cercetărilor pluri-disciplinare*".

Aceste principii vin în cercetarea muzicologică cu semnificația unei valoroase tradiții pe care avem datoria să o supunem unor permanente reînnoiri creatoare. Ea reprezintă primele afirmări de semnificație mondială a muzicologiei noastre. Sînt cele desfășurate sub semnul interdisciplinarității în cadrul școlii sociologice de la București. Activînd în echipe complexe de istorici, filologi, geografi, antropologi, sociologi, etc., marii noștri etnomuzicologi și discipolii ce-i însoțeau au știut să vadă în fenomenul artei sonore adevăratele trăsături definitorii pentru folclorul muzical. Pe de altă parte diversele ramuri ale muzicologiei în interconexiunile dintre diversele domenii ale cunoașterii pot dezvălui noi laturi ale obiectului de studiat, sugerînd neîncetat aplicarea unor noi metode ale cercetării.

Marele fenomen al etnogenezei este un obiect al istoriei și arheologiei — după cum precizează programul-directivă — dar trebuie să devină o problemă funciară pentru muzicologia noastră care să o abordeze prin principalele ei ramuri : istoria muzicii în strînsă conexiune cu etnomuzicologia.

Sarcini de aceeași importanță revin muzicologiei noastre în „Problemele valorificării și îmbogățirii patrimoniului nostru spiritual, dezvoltării culturii românești, evidențiind cu pregnanță rolul maselor, al poporului în formarea și dezvoltarea (...) creației și culturii naționale". Este tezaurul în care arta muzicală ocupă un rol important fiind în măsură să definească valorile de semnificație universală pe care le cuprinde ; tezaur pe care avem datoria de a-l îmbogăți, de a-l valorifica, pentru ca din comoară ascunsă să poată deveni în contextul unei cunoașteri științifice factor activ, valoare superioară de circulație (după cum se exprimă sociologul muzicii) pentru dezvoltarea și orientarea creației originale, a întregii vieți și culturi muzicale.

Vom putea desprinde din aceste principii prezente în Programul-Directivă o serie de sarcini ce ne revin pe planul organizării muzicii, pe planul instituționalizat al acesteia. Sînt sarcini ce pot fi întrevăzute la toate nivelele muncii științifice și creatoare. O colaborare între discipline în cadrul catedrelor, o conexiune susținută a catedrelor în cadrul conservatoarelor noastre vor fi în măsură să contribuie la studiul unor probleme majore ale artei noastre contemporane și cunoașterii ei științifice.

În fine, tot pe plan instituțional, sarcini noi vor reveni celor trei conservatoare — nu numai în contextul propriei lor colaborări ci și în cel al legăturii lor cu uniunile de creație, cu institutele de cercetare (de istoria artei sau etnologie și dialectologie, filozofie, matematică, filologie etc.) și cu întreprinderi productive ca cele de fabricare a unor instrumente muzicale (Reghin, Doina) sau aparate electronice (fabrica Electronica). Prin trasarea acestor sarcini și rezolvarea lor eficientă, cadrele didactice și studenții, muzicologii, compozitorii, cercetătorii în diversele ramuri de specialitate vor fi în măsură să realizeze pe principiul fundamental al integrării învățămîntului — cercetării și producției, principiu care vine cu o semnificație de acută actualitate universală. Ea reflectă explozia informațională căreia îi este supusă cunoașterea contemporană și căreia muzicianul (compozitor, interpret sau om de știință) trebuie să-i răspundă la înaltul nivel al profesiunii sale.

Tratatul de Istoria muzicii românești pregătit într-o complexă participare inter-instituțională, sesiunile științifice comune ale unora din unitățile amintite sînt un început pozitiv ce deschide noi terenuri pentru progresul artei și științei noastre muzicale.

Misiunea muzicianului de astăzi

de

WILHELM G. BERGER

Dezvoltarea economică armonioasă a întregului teritoriu va asigura condiții pentru creșterea continuă a bunăstării materiale și spirituale a întregului nostru popor.

Această ideie desprinsă din Programul-Directivă de dezvoltare economico-socială a României în profil teritorial în perioada 1981—1985 sugerează cadrul în care se înscrie în viitor întreaga creație muzicală și muzicologică. În această ordine de idei, fiecare din noi caută să-și fixeze acele teme și domenii în care simte că poate să-și aducă o contribuție reală la dezvoltarea patrimoniului cultural românesc, la înflorirea vieții muzicale de pe întregul cuprins al patriei. Multitudinea direcțiilor posibile și natura obiectivelor majore cheamă la participări însuflețite, la realizarea unei calități artistice superioare.

Mă gîndesc în primul rînd la misiunea muzicianului de astăzi de a comunica cu un public cît mai larg și de pretutidndeni, cu un public dornic să cunoască marile valori ale muzicii universale și naționale, să cuprindă într-o viziune de ansamblu creația din trecut și de astăzi. Înțeleg menirea scrierilor de popularizare în acest context și mă oblig să depun eforturi stăruitoare pentru realizarea unor noi cărți care să grăiască semenilor noștri despre frumosul artistic și despre marile teme ale muzicii.

Vreau să sper că inițiativa de a realiza concerte de muzică de cameră în toate acele orașe de pe meleagurile patriei, care nu dispun de orchestre simfonice proprii, va da roade, ridicînd pe o nouă treaptă difuzarea valorilor

definitorii pentru cultura muzicală românească de astăzi. Totodată văd cum contactele dintre muzicieni şi publicul nostru se intensifică pe zi ce trece. Un exemplu grăitor în acest sens îl constituie pentru mine — întreg ciclul de prelegeri organizate la Universitatea din Craiova cu colaborarea Uniunii compozitorilor. Este o adevărată sărbătoare cînd te afli în Aula Universităţii, plină la refuz cu studenţi şi cu tineretul muncitor din Craiova, cînd simţi cum armoniile muzicii sînt primite şi savurate de către oameni harnici şi atît de înzestraţi.

Am avut prilejul să văd toate orchestrele simfonice ale ţării la ele acasă, la lucru, faţă în faţă cu publicul lor şi am avut odată în plus certitudinea justeţii în tot ce se leagă de politica culturală a statului şi partidului nostru. Este de-a dreptul emoţionantă dăruirea acestor organisme vitale pentru tot ce este omenesc şi înalt patriotic în arta muzicii, capacitatea lor de comunicare cu ascultătorii, tot mai numeroşi pe parcursul anilor.

Destinul muzicii româneşti

de

ŞTEFAN NICULESCU

Recent, în *România literară* se spunea cu mîndrie că literatura română de astăzi poate fi comparată, ca nivel artistic, „dacă nu cu epoca marilor clasici, cu epoca interbelică pe care am avut-o drept etalon, nu fără temei". Noi muzicienii trebuie să aducem la cunoştinţa tuturor faptul că astăzi creaţia muzicală românească nu poate fi comparată nici unei alte epoci anterioare, inclusiv celei interbelice sau celei clasice. Pentru că astăzi creaţia muzicală românească a atins punctul culminant al nu prea îndelungatei sale istorii. Mă refer, desigur, nu la folclor sau la muzica bizantină, care ne aşează în rîndul celor mai vechi şi bogate tradiţii similare din lume, ci la arta cultă de tip european, apărută la noi mai tîrziu decît în alte ţări.

Spun „punct culminant" pentru că niciînd n-am avut o asemenea avalanşă de lucrări, orientate stilistic atît de divers, de un cert nivel profesional şi semnate de autori din toate generaţiile, de la cei mai vîrstnici pînă la proaspeţi absolvenţi sau chiar studenţi de Conservator. Aceasta nu înseamnă că în trecut n-au existat personalităţi de excepţie. Să-l numesc doar pe George Enescu, primul compozitor român care a împlinit magistral vocaţia internaţională a muzicii noastre.

Prin Enescu s-a ajuns să se depăşească în bună măsură anacronismul faţă de evoluţia universală a muzicii, racilă cîndva de neînlăturat, care a marcat inevitabil creaţia noastră cultă încă de la începuturile ei şi ar fi putut continua să ne plaseze la periferia marii culturi. De aceea, prin Enescu şi după asimilarea liniilor directoare ale gîndirii muzicale din secolul nostru — fără să neglijeze însă, ci dimpotrivă hrănindu-se din străvechile tradiţii autohtone —, creaţia românească nu numai că a lichidat subdezvoltarea şi a depăşit stadiul de cultură „în curs de dezvoltare", dar propune în ultimii ani soluţii originale şi cu adevărat competitive pe arena culturii mondiale.

La acest rezultat nu s-ar fi putut ajunge fără activitatea nestînjenită, competentă şi de neînchipuită complexitate a conservatoarelor şi şcolilor de muzică. Fiind o creaţie a ultimilor 35 de ani, care de-abia acum îşi dă roadele, sistemul învăţămîntului nostru muzical este echivalent astăzi celor mai renumite şcoli din lume, fie şi de străveche tradiţie.

Pe lîngă ambianţa culturală cu totul favorabilă, creaţia noastră muzicală beneficiază de apariţia unor talente creatoare puternice, deosebit de active. Întrunirea acestor două condiţii — ne arată istoria — este un fenomen care nu se repetă oricînd şi oricum : dezvoltarea excepţională a unei culturi naţionale s-a petrecut pe rînd în diferite ţări ale lumii. De aceea, una din primele noastre datorii constă în a deveni conştienţi de situaţia excepţională a creaţiei muzicale româneşti şi, după măsura posibilităţilor şi atribuţiilor fiecăruia, în a sprijini cu toată forţa împlinirea destinului muzicii noastre.

Iar destinul muzicii româneşti nu poate fi altul decît mărturia a ceea ce se petrece muzical în acest colţ de lume şi — să avem curajul şi mîndria să recunoaştem — posibilitatea evidentă de a marca dezvoltarea universală a muzicii, fenomen pe care istoria l-a consemnat întotdeauna în cazul înfloririi ieşite din comun a unei şcoli naţionale.

Evident, acest ideal nu se poate împlini fără difuzarea masivă, perfect organizată şi continuă a creaţiei (inclusiv a celor mai noi lucrări), prin tipărituri şi imprimări pe disc de calitate şi *aduse la zi,* prin concerte publice şi radiotelevizate de înalt nivel interpretativ, prin participarea la *toate* formele moderne, naţionale şi internaţionale, de răspîndire a culturii (festivaluri, societăţi de concerte, afilieri la organismele internaţionale etc.), prin organizarea la noi a unui festival internaţional de muzică nouă, atît de vital creaţiei noastre şi solicitat fără încetare în ultimele două decenii, prin revigorarea festivalului „George Enescu" cel puţin la nivelul primelor lui ediţii, prin propagarea muzicii noastre în străinătate într-un mod eficace şi după metode moderne, prin perfecţionarea învăţămîntului muzical.

Astfel, realizările creaţiei muzicale româneşti — incomparabile cu nici o altă etapă anterioară din istoria noastră — şi obligaţiile ce decurg atît pentru muzicieni cît şi pentru toţi factorii de decizie în menţinerea şi continua dezvoltare a acestui înalt nivel atins astăzi, cred că pot fi şi mai hotărît subliniate.

Sub forma unicatelor...

de

PASCAL BENTOIU

O caracteristică a mai tuturor sectoarelor creației muzicale românești este continua lor lărgire și diversificare. În prezent frontul de atac, ca să spunem astfel, al muzicii noastre este mai vast decît a fost vreodată de cînd există o muzică cultă românească. Iar acest front înaintează și cucerește definitivul, pentru cultura noastră, *sub forma unicatelor*. Familiarizat de aproape un sfert de secol cu viziunea de ansamblu asupra creației muzicale din țara noastră, n-am putut niciodată ajunge la expresia cantitativă a acestor realități spirituale. Consider impropriu a spune, a scrie, sau a gîndi, de pildă : „S-au scris anul acesta un număr de x simfonii" ; pentru mine cel puțin, anul care s-a scurs, ca să iau un exemplu, este anul simfoniei a X-a a lui Wilhelm Berger, a simfoniei a II-a a lui Nicolae Beloiu, a simfoniei aulodice de Cornel Țăranu, a simfoniei a III-a a lui Anatol Vieru, fiecare cu particulara-i configurație. (Desigur ar mai fi și alte lucrări de amintit, nu foarte multe totuși).

Dacă am adus aceste lucruri în discuție, este pentru a sublinia ideea că o cultură muzicală se compune nu numai din lucrările excepționale care se zămislesc în cuprinsul ei *ci și din soarta care li se face*, înnăuntrul culturii respective în primul rînd, în afara ei — cu statut de ambasade spirituale — în al doilea rînd. Soarta aceasta cuprinde variate aspecte : nu numai *cît* se cîntă o lucrare ci și *cum* și *unde* se cîntă ; nu numai *dacă* ea se tipărește sau se gravează pe disc, ci și *cînd*, sub *ce formă* și în *ce condiții* se oferă publicului produsul acestor strădanii ș.a.m.d.

Poate că, atît pe parcurs cît și în sintezele pe care le facem în preajma marilor evenimente, concretul soartei rezervate capodoperelor (nu mă sfiesc cîtuși de puțin să le numesc cu numele lor adevărat) ar merita să ne preocupe mai intens. Începuturi promițătoare există, mai rămîn totuși destule de înfăptuit pe acest drum.

Trec, în continuare, la un alt punct de discuție.

Raportul prezentat aici are, între ale calități, și pe aceea de a îndrepta atenția asupra proceselor înnoitoare din cuprinsul creației noastre muzicale. Ele au loc în continuu și constituie însuși temeiul vitalității muzicii noastre, tot astfel cum procesele termonucleare din interiorul soarelui sînt cauza directă a luminii și căldurii lui.

E semn al unei viziuni mature acela că *acum* putem privi noul în față, fără teamă dar și fără fetișizare ; ne-am dezbărat, socot, atît de unele rezerve greu justificabile, cît și de unele superstiții, privitoare la acest *nou artistic*, reflex al aceluia pe care viața îl produce fără răgaz în toate domeniile ei de manifestare. Aș dori în legătură cu cele de mai sus, să încerc a elimina o sursă posibilă de neclaritate. Spune raportul la un moment dat :

„Epigonismul (însă) nu trebuie înțeles în mod unilateral, el are aceeași sorginte subiectivă și aceeași lipsă obiectivă de finalitate, fie că rezultă dintr-o orientare paseistă, fie că țintește să epateze prin așa zise noutăți bazate exclusiv pe elemente de limbaj, nelegitimate de înnoiri cu gîndirea artistică însăși, în concordanța ei necesară cu viața nouă a societății".

Cred că formularea, în pasajul arătat, nu este îndeajuns de clară. Pare că într-un loc avem gîndirea artistică și procesele ei specifice, iar într-altul — complet aparte — elementele de limbaj. Ori gîndirea artistică (cea muzicală în orice caz) este *inseparabilă* de elementele de limbaj : ea — și cu atît mai virtos „înnoirea" ei — se produc numai și numai prin mijlocirea elementelor de limbaj artistic. În afara acestora ne putem întîlni desigur cu o gîndire estetică, filozofică, politică, istorică ș.a.m.d., dar gîndirea *artistică* are drept materiale elementele de limbaj artistic, iar drept cadru unic posibil limbajul însuși. Ce și cît din acest limbaj poate să fie sau trebuie să fie nou și în ce fel este o chestiune de altă natură și ea presupune un alt moment al cercetării, cu finalitate proprie.

Însă atacarea imperfectă sau incompletă a relațiilor între gîndire, limbaj și elementele acestuia poate duce — și în trecut cîteodată a dus — la unele poziții inadecvate, nu atît în gîndirea artistică propriu-zisă, cît mai ales în gîndirea *despre* artă.

Dacă am ținut să fac aceste cîteva comentarii și racordări, a fost spre a contribui — în modestă măsură — la copletarea și deplina clarificare a cuprinzătorului raport prezentat aici și cu care — în liniile sale directoare — oricare compozitor din România nu ar putea fi decît în deplin acord.

Muzica — un factor esențial al vieții noastre artistice

de

DUMITRU BUGHICI

Din Programul-Directivă de dezvoltare economico-socială a României în profil teritorial în perioada 1981—1985 — capitolul VI — citez următoarele :

„Cincinalul 1981—1985 va marca și în ce privește baza materială a sectorului social-cultural o apropiere a nivelurilor de dotare pe județe, ca o expresie concludentă a politicii partidului și statului de ridicare generală a gradului de bunăstare și civilizație a tuturor cetățenilor în spiritul profundului umanism al societății noastre socialiste".

Iată o idee profundă și plină de semnificații la a cărei realizare noi putem aduce o importantă contribuție mai ales că atmosfera actuală și stilul de muncă din Uniunea compozitorilor sînt perfect adecvate angajărilor și deschiderilor spre noi orizonturi.

Este știut că Uniunea compozitorilor și muzicologilor a demonstrat prin întreaga ei activitate că își îndeplinește cu cinste sarcinile trasate de partid. De aceea îmi permit — în cele ce urmează — a sugera cîteva idei, ce converg și sînt în spiritul sarcinilor mai sus amintite.

După cum se știe, muzica a fost, este și va fi un factor esențial al vieții noastre socialiste.

Rolul muzicii — de toate genurile — în educarea, în transformarea gîndirii și simțirii umane este imens.

Propun, deci, o intensificare a activității creatoare pentru realizarea unor compoziții de înalt nivel artistic care să exprime prin forța imaginilor muzicale, idealurile și aspirațiile oamenilor muncii.

Mă gîndesc la lucrări programatice cu subiecte preluate din trecutul, prezentul — și de ce nu — viitorul unor sate sau orașe ce n-au fost cuprinse pînă-n prezent în raza de activitate a Uniunii.

De asemenea să realizăm compoziții speciale pentru formațiile corale sau instrumentale existente în aceste localități.

Sprijinim de asemenea ideea realizării unor concerte de cameră în acele orașe în care nu există filarmonici sau teatre muzicale și unde nevoia de cultură muzicală este extrem de mare.

Participarea membrilor Uniunii la concertele respective cu prezentări ale programelor ar putea fi urmată de discuții asupra diferitelor subiecte de estetică, precum : funcția socială a muzicii, relația între muzică și cuvînt ; rolul și funcția învățămîntului muzical și necesitatea dezvoltării sale, etc.

Cred că în acest context e bine să ne amintim și ceea ce spunea George Enescu :

„Prin audiții destinate poporului și printr-o educație progresivă se va ajunge la o reală cunoaștere a aspirațiilor populare".

Închei cele spuse pînă aici prin angajamentul de a contribui la îndeplinirea obiectivelor specifice culturii muzicale, așa cum se definesc acestea în Documentele Congresului al XII-lea al P.C.R.

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

La 1 octombrie a reînceput seria cenaclurilor de luni după-amiază, cu un program dedicat Zilei internaționale a muzicii. Cu acest prilej, Zeno Vancea, vicepreședinte al Uniunii compozitorilor, a prezentat următoarele lucrări : *Orestia II* de Aurel Stroe, *Păsări exotice* de Olivier Messiaen, *Laude* de Gilles Presley (Australia), *La lune mince* de Bruce Matther (Canada), Simfonia a III-a de William Howard Schuman (S.U.A.) ● Cenaclul următor — luni 15 octombrie — a găzduit noi creații în domeniul cîntecului patriotic și muzicii corale dedicate patriei și partidului : *Cîntarea României* de Radu Paladi, *Cîntă-n inimi România* de Constantin Romașcanu, *Doina* de Vinicius Grefiens, *Partid, îți mulțumim* de Vasile Timiș, *Partid, avînturi sameni* de Dumitru Botez, *Trec ostași* de Laurențiu Profeta, *Coloana infinită a patriei* de George Grigoriu. *Slavă ție, Românie* de Sabin Păutza, *Eroicul august* de Mircea Neagu, *Va fi odată* de Doru Popovici, *Cîntec pentru republică* de Dan Voiculescu, *Cîntînd plaiul Mioriței* de Irina Odăgescu, *Sîntem oastea țării* de Iovan Miclea, *Toată țara-i o uzină* de Gheorghe Stănescu, *Servim Patria* de Sergiu Eremia, *Imn pentru republică* de Vasile Iliuț, *Comandantul suprem* de Dinu Stelian. A prezentat compozitorul Dumitru D. Botez ● În aceeași zi, în cadrul cenaclului tinerilor muzicologi au fost dezbătute aspecte privind prezența tinerilor interpreți și compozitori la ediția din acest an a festivalului „George Enescu" ● O săptămînă mai tîrziu a avut loc o audiție de muzică sovietică contemporană în prezentarea compozitorului Horia Șurianu.

Luni 15 octombrie s-a deschis cea de a noua stagiune a Cercurilor prietenilor muzicii din București, activitate de educație muzical-estetică realizată de Uniunea compozitorilor și muzicologilor în colaborare cu platforma industrială „23 August", Intreprinderea „Grivița Roșie" și casele de cultură ale municipiului. Acțiune ce reflectă îndemnurile conducerii de partid de a se duce o cît mai susținută muncă de formare a unei configurații spirituale conforme cu exigențele politico-ideologice ale societății socialiste, activitatea acestor cercuri de „Prieteni ai muzicii" a cunoscut în stagiunile trecute rezultate deosebit de bune. În mare parte — așa cum arăta în cuvîntul de deschidere președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor, Petre Brâncuși — rezultatele acestea s-au făcut simțite în calitatea sporită a manifestărilor celei de a II-a ediții a Festivalului „Cîntarea României", precum și în creșterea interesului melomanilor și amatorilor de frumos pentru viața de concert a capitalei. Arătînd în continuare că formele de desfășurare trebuie să se orienteze cît mai mult spre o participare activă a membrilor cercurilor la dezbateri, antrenînd totodată pe toți membrii Uniunii compozitorilor dr. Petre Brâncuși a urat succes noii stagiuni.

Concertul inaugural, desfășurat în sala „George Enescu" a Conservatorului bucureștean și comentat de muzicologul Grigore Constantinescu, a cuprins două programe distincte, susținute de formații de amatori, laureate la Festivalul „Cîntarea României". Corul de cameră „Atheneum" al Casei de cultură din sectorul 3, condus de Nicolae Ghiță, a prezentat la un nivel remarcabil pagini din creația românească cu caracter patriotic, precum și prelucrări de folclor. Orchestra de cameră a medicilor, dirijată de eminentul muzician care este dr. Ermil Nichifor, ne-a propus audierea *Simfoniei „Oxford"* de Joseph Haydn și a *Tarantelei* de Marțian Negrea, lucrări binecunoscute marelui public. Calitatea de ansamblu a manifestării se constituie, fără îndoială, drept o elocventă recomandare pentru nivelul întregii stagiuni, pentru preocuparea membrilor Uniunii compozitorilor și muzicologilor de a răspunde obiectivelor înscrise în documentele celui de al XII-lea Congres al partidului.

ACTIVITATEA ÎN FILIALELE ȘI CENACLURILE DIN ȚARĂ. CLUJ-NAPOCA. Noi lucrări din genul coral semnate de compozitori clujeni (Cornel Țăranu, Vasile Herman, Valentin Timaru, Hans Peter Türk) au constituit tema cenaclului din 8 octombrie ● Următoarea reuniune a membrilor filialei — din ziua de 15 octombrie — a fost consacrată baletului intitulat *Jucării*, pe care Hary Bela l-a compus în cinstea Anului Internațional al copilului ● TIMIȘOARA. Cenaclul din ziua de 15 octombrie a fost dedicat operei *Iona* de Anatol Vieru. Audiția, însoțită de cuvîntul autorului și al muzicologului Gheorghe Firca, a fost oferită unui public larg din care au făcut parte, pe lîngă membrii filialei, interpreți de la Opera română, alți oameni de artă ● SIBIU. Activitatea cenaclului sibian a fost reluată cu o temă care atestă, o dată în plus, preocuparea constantă a compozitorilor pentru arta de amatori : *Constatări și concluzii de ordin componistic desprinse din activitatea dirijorală corală cu artiștii amatori.*

NOI LUCRĂRI LA BIROUL SECȚIEI DE MUZICĂ SIMFONICĂ, DE CAMERĂ, OPERĂ ȘI BALET : *Concert pentru vioară și orchestră* de Maya Badian, *Simfonia a V-a* de Pascal Bentoiu, *Sinfonietta* de Dumitru Bughici, *Concertul pentru pian și orchestră* de Mircea Chiriac, *Sextet de coarde* de Tudor Dumitrescu, Povestea muzicală *Sfîrlă năzdrăvanul*, după George Mihail Zamfirescu, de Marian Didu, *Cvartet de coarde* de Adrian Iorgulescu, *Sincronie* de Ștefan Niculescu, *Concertul nr. 2 pentru trompetă și orchestră* de Aurel Popa, *Concert pentru orchestră* de Dorian Varga.

MATERIALE DE ORCHESTRĂ RECENT INTRATE ÎN BIBLIOTECA DE ÎMPRUMUT A UNIUNII COMPOZITORILOR : *Simfonia Bucegilor* de Dumitru Bughici ; *Armonii III* de Tiberiu Olah ; *Concertul nr. 2 pentru trompetă și orchestră* de Aurel Popa.

Oratoriul Cîntec în piatră de Liviu Comes

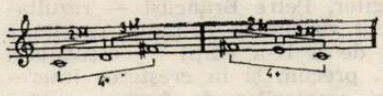
de

ANTON DOGARU

Autor de lucrări simfonice, camerale și corale, Liviu Comes, s-a distins prin echilibrul realizărilor sale. În acest sens, putem observa, pentru planul general al lucrărilor, plăcerea compozitorului de a alcătui muzică cu o dramaturgie solidă, dar în același timp suplă, în sînul căreia este prezentă experiența lucrului cu citatul folcloric. Situîndu-se așadar pe linia de creație postenesciană, compozitorul a infuzat acestor premize sensuri noi, dictate de asimilarea unor tehnici moderne de lucru cu citatul și cu sugestiile folclorice. Așadar, putem observa și în *Sonata pentru clarinet și pian* (1967), sau în *Divertismentul pentru cinci suflători (1964)*, precum și în ciclul de lieduri *Anotimpuri* (1968) sau în *Salba* (1969) aspirația compozitorului spre alcătuiri muzicale folosind idei tematice unice, supuse prelucrărilor variaționale continue, cu o masă muzicală alcătuită microstructural, de multe ori în ambianța muzicii baroce. Pe bună dreptate, s-a observat, pe marginea muzicii scrise de Liviu Comes, că se caracterizează printr-un linearism sever, în care desigur că ideile muzicii renascentiste își găsesc locul lor.

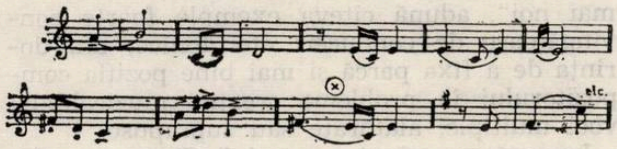
Cu cîțiva ani în urmă, am aflat că Liviu Comes s-a apucat să scrie o lucrare vocal-simfonică dedicată strămbunilor noștri, omagierii rezistenței și perenității alcătuirilor arhitecturale pe care aceștia le-au imaginat în munții Orăștiei. Timpul s-a scurs și acum, în zilele fazei republicane a Festivalului „Cîntarea României" — ediția a II-a, Orchestra Simfonică a Filarmonicii „George Enescu", dirijată de Mircea Basarab, ne-a adus la cunoștință marea împlinire a compozitorului : oratoriul *Cîntec în piatră*, pe versurile poetului Ion Brad. Prima audiție a lucrării, m-a determinat, prin impresia deosebită pe care mi-a lăsat-o, să pătrund mai adînc în tainele partiturii. Textul poetic, semnat de Ion Brad, a fost împărțit de către compozitor, în cinci secțiuni. Imaginat ca un omagiu adus „pietrei cioplite de mîinile strămbunilor", oratoriul este gîndit cu proporții monumentale, iar cele cinci părți ale sale pot fi asemuite cu cinci basoreliefuri sculptate în piatră. De multe ori, pe parcursul desfășurării analizei, voi puncta aceste trimiteri spre formele cunoscute, dar, repet, este vorba doar de aluzii, nu de realizări integrale, perfect conturate. Baza desfășurării muzicale a oratoriului o asigură aparatul coral, de unde ca și corifeii muzicii antice, se desprind patru soliști, care interpretează cam același material ca și corul, compozitorul neintenționînd o detașare fermă. De asemenea, interesant este și faptul că, pe această linie, muzica orchestrei este alcătuită cu intenția de a realiza împreună cu cea a corului o unitate fonică perfectă, în spiritul muzicii străvechi.

Prima secțiune a poemului lui Ion Brad, conținînd versurile : „O treaptă de pămînt, o treaptă de piatră / Și-au ajuns la pirosfera veacurilor, la muma-vatră. / Ea ne-a ocrotit sufletul la sîn / În leagănul cîmpiei, doinit de ape, / Sub streașina muntelui cu creștet stăpîn / De singurătatea lui Zamolxe aproape", se desfășoară expozitiv, narativ, neocolind vîrfurile colțuroase rezultate din alăturările diferitelor forme pe care le îmbracă celula tricordală de bază, care este imaginată de compozitor ca o cărămidă a oratoriului, asemănătoare blocului de granit care stă la baza vechilor cetăți dacice, avînd celebra scobitură pe una din fețe, lucru care-i permitea să fie utilizată în moduri variate :

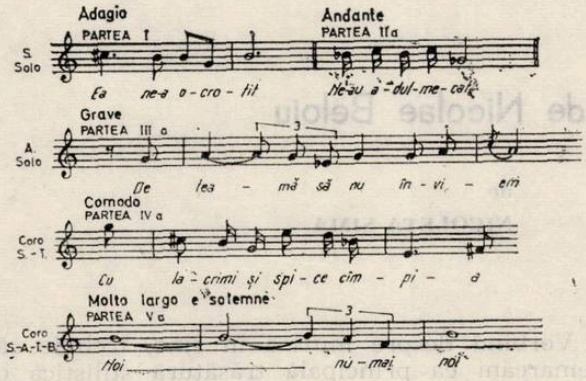


Cele două sensuri ale celulei-mamă, categoric antagonice, sînt supuse, pe parcursul lucrării, unui travaliu microstructural, ce însumează alăturări orizontale, cu schimbări de intervale sau cu păstrarea componenței de

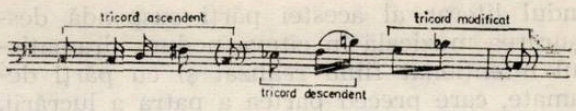
bază, interpolări prin combinarea formelor sau suprapuneri verticale ce alcătuiesc mase armonice. Tot timpul, rezultatele acestui travaliu sînt intenţionat selectate cu site aparţinînd unor arhetipuri melodice ale folclorului românesc arhaic, contrastul desfăşurării fiind realizat şi pe această bază, provenind din microtravaliul intervalic. Chiar în partea întîi a oratoriului, în care am spus că se simt aluzii la forma sonatei, confruntarea se conturează de la primele măsuri, între asperitatea melodiei colţuroase şi blîndeţea melosului cantabil, liniştit, contrast care se lărgeşte permanent, chiar se diluează, ajungînd, la sfîrşitul secţiunii, la forme concentrate, pointiliste. Din prelucrările celulare, rezultă desfăşurări modal-seriale cu structuri variate, însumînd opt sunete diferite, sau chiar mai multe. Paralel cu acest fel de travaliu, compozitorul practică şi dezvoltarea motivică tradiţională, în care sînt folosite formule folclorice primitive, construite, după cum arătam, prin microstructurare. Iată un şir de asemenea formule, care joacă un rol însemnat pe parcursul lucrării :



Recunoaştem aici influenţe ale muzicii din opera *Oedip* de George Enescu, constînd atît într-o anumită schemă intervalică cît şi în schelete ritmice primitive. Pot fi recunoscute, în materia muzicală a întregii lucrări, celulele acestea — o parte, de fapt, din ideile muzicale conducătoare, care se prezintă în forme diferite, ţinînd de contextul poetic. Putem alege, de pildă, cîteva forme ale celulei însemnate, prezente în toată lucrarea.

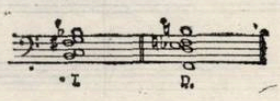


Aşa cum vom vedea, în continuare, cele două direcţii ale travaliului vor fi permanent îmbinate, rezultînd foarte atrăgătoare forme predominant polifonice, care dau o anumită vibraţie întregii desfăşurări. Concluziile însă, cel mai frecvent, se pliază pe monodii, cum este cazul şi finalului primei părţi, sugerînd emoţia adîncă, singulară, unică :



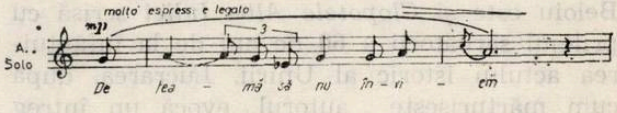
În apariţia şi dispariţia acestor momente — respiraţii pentru materialul muzical al oratoriului, se află o judicioasă proporţie, parcă o arhitectură paralelă cu dramaturgia de bază, în orice caz legăturile nefiind tranşante. La partea a doua, scrisă cu textul „încă de mici am rîs de moarte, am tras în nori cu săgeţi / potolind setea duşmanului cu sînge şi otravă. / După agerimea fierului ne-au spus Daco-Geţi, / după strălucirea aurului ne-au adulmecat ca o fiară / bolnavă / loviţi, am izbutit totdeauna în piept / coborînd din stîncă fulgerul drept", mişcarea se iuţeşte, pulsul muzicii căpătînd alura unui scherzo.

Din cele opt sunete rezultate prin alăturare se construiesc două acorduri de cîte patru sunete — repartizate corzilor — care acompaniază ideia principală, fundamentalele acestor mase armonice fiind în raport de tonică şi dominantă :



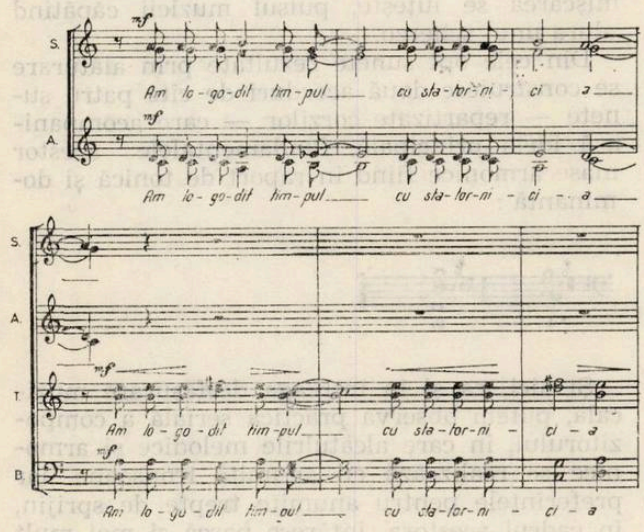
Şi aici, ca şi în întreaga desfăşurare muzicală, putem observa practica serială a compozitorului, în care alcătuirile melodice şi armonice se realizează cu anumite tronsoane, iar preferinţele pentru anumite trepte de sprijin, în cadrul acestora, întăresc parcă şi mai mult legăturile muzicii oratoriului cu arhetipurile folclorice inspiratoare.

Urmînd drumul poetic, compozitorul a ales pentru partea a doua a oratoriului sensul ascendent al tricordului, fiind perfect observabilă, pentru aceste pagini, şi o dinamizare ritmică intenţionată, păstrînd pentru secţiunea următoare, *Grave,* scrisă în forma unui lied, atmosfera apăsătoare, tipică unui lamento, exprimată cu forma depresivă a tricordului şi care se încheie, la rîndul ei, cu o scurtă recapitulare şi sinteză. Ca şi în ciclul de lieduri *Anotimpuri,* compozitorul a rezervat, pentru ultimele pagini ale părţii a treia, o recapitulare a materialelor muzicale folosite în paginile precedente. Ideea principală a acestei părţi

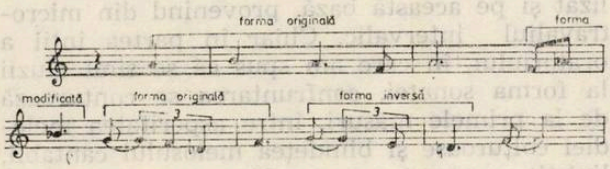


se conturează în imediata vecinătate a melosului din partea precedentă, lipsit însă de dinamismul ritmic. „De teamă să nu înviem / Ne-au risipit cetăţile, ne-au ucis altarele, / Toate frumuseţile, ca-ntr-un blestem, / Ni le-au schilodit, ş-am rămas doar cu soarele" —

fondul literar al acestei părți suspendă desfășurarea muzicală în cîteva noduri, dramatismul intenționat fiind realizat și cu părți declamate, care preced partea a patra a lucrării, *Andante maestoso,* scrisă în formă de rondo, și care explică parcă cea mai de seamă bogăție a noastră : „Am rămas doar cu soarele. / Din el ne-am croit poteci în pădure, în munte, / Am podit cu lacrimi și spice cîmpia. / Lîngă vetre mărunte / Am logodit timpul cu statornicia." Miezul poemului este construit de către compozitor cu aparatul coral, succesiv de către corul de femei și de către cel de bărbați, simplu, diatonic, cu argumentele tricordului de bază translate :



Ultima parte a oratoriului, *Largo e solenne,* alcătuiește un epilog, în care axa desfășurării este formată din familii melodice provenind din tricordul original. Prima fază, de pildă, alătură aceste forme :



Exprimarea statorniciei și a rezistenței ia forma, în aceste ultime pagini, a monodiei care acoperă întregul aparat de interpreți, țesătură punctată din cînd în cînd cu acorduri ce suprapun intervalele constitutive ale firului principal. Aceste mase acordice se constituie dintr-un număr mare de voci. Ca și epilogul operei *Oedip* — leagăn al celebrului cor bărbătesc eterofonic, ultimele pagini ale oratoriului, construite cu versurile „dacă te uiți bine — apoi / în pietre, nemuritori sîntem noi, numai noi", adună cîteva exemple foarte convingătoare de conduceri eterofonice, din dorința de a fixa parcă și mai bine poziția compozitorului în problema creației muzicale cu voci multiple, alăturate sau suprapuse.

Impunător, măreț, oratoriul *Cîntec în piatră* de Liviu Comes îmbogățește literatura românească modernă folosind o scriitură suplă, eficientă și demonstrînd măiestria autorului în mînuirea întregului aparat de voci care susțin o muzică convingătoare — „simbol al rezistenței și perenității".

Clopotele Alba — Iuliei de Nicolae Beloiu

de

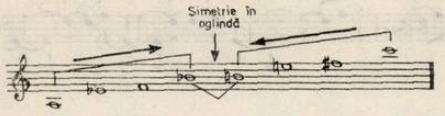
NICOLETA SIMA

Printre ultimele lucrări semnate de Nicolae Beloiu este și *Clopotele Alba Iuliei* scrisă cu prilejul sărbătorii a 60 de ani de la înfăptuirea actului istoric al Unirii. Lucrarea, după cum mărturisește autorul, evocă un întreg destin al poporului român, destin jucat chiar în străvechea cetate transilvană, pornind de la momentul primei uniri a țărilor române, sugerînd apoi scurgerea a trei veacuri de grele încercări, pînă la momentul final al atingerii idealului de unitate națională.

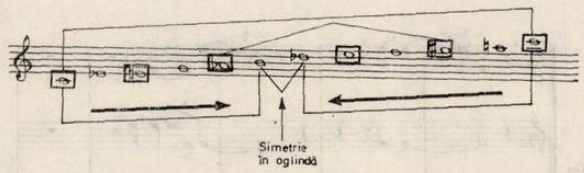
Vorbind despre muzică în sine, trebuie să remarcăm ca principală trăsătură stilistică o permanentă îmbinare între tradițional și nou în scopul creării unui edificiu sonor solid și echilibrat, edificiu a cărui reconstituire o vom face pornind de la elementele primare ce-l alcătuiesc.

În primul rînd materialul sonor, organizat în două moduri de bază, nonoctaviante, unul de opt sunete și altul de nouă, create în așa fel încît să dea muzicii rezistență armonică și expresie melodică.

Modul de opt sunete (să-l numim modul A)

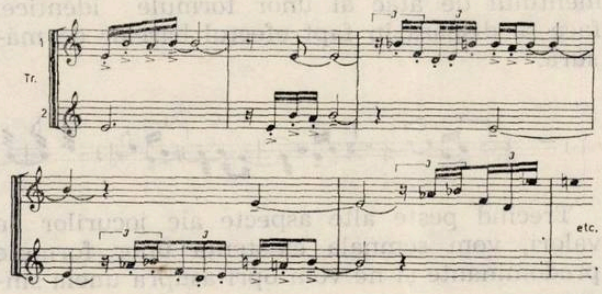


este structurat după cum se vede, pe o intervalică ceva mai dură (secunde, cvarte, cvinte) creînd momente de tensiune, în contrast cu modul de nouă sunete (modul B)

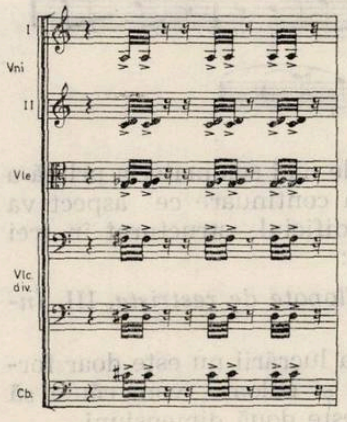


a cărui structură favorizează utilizarea sa în secţiunile în care aspectul melodic primează.

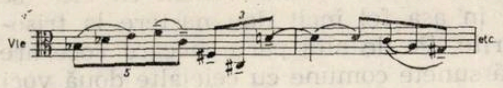
În ceea ce priveşte evoluţia lor ne vom opri doar asupra cîtorva momente, făcînd de la început precizarea că modul de opt sunete are un număr de şase transpoziţii în timp ce modul de nouă sunete se prezintă doar în patru variante.



Exemplul de mai sus constituie din punct de vedere modal o expunere melodică plenară a modului A (este vorba de cea de-a şasea transpoziţie dacă-l socotim ca mod de bază pe cel ilustrat în exemplul 1 cu fundamentala *la* şi dacă transpunem din semiton în semiton suitor). Ne atrage atenţia intervalica specifică de secundă, cvartă, cvintă. Fără a ne mai opri şi asupra altor apariţii ale acestui mod în desfăşurare melodică vom căuta să demonstrăm viabilitatea lui şi ca susţinător armonic printr-un exemplu aflat în prima parte (măsura 59).

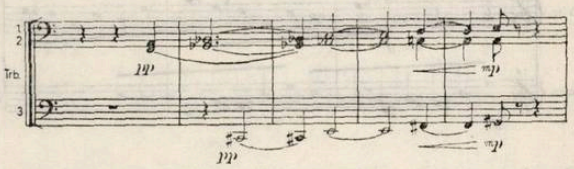


Pentru modul B vom urmări aceleaşi aspecte.

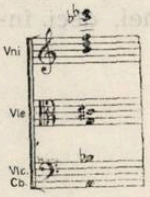


După cum se poate vedea, acest exemplu melodic intonat de viole în partea a doua se conturează pe o intervalică proprie modului (este vorba de transpoziţia a doua a modului de nouă sunete dacă considerăm modul de bază cel intonat pe nota *do*).

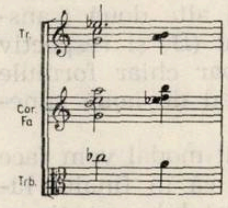
O desfăşurare ceva mai complexă, dar tot pe plan orizontal, a modului B_2 o constituie şi exemplul ce urmează



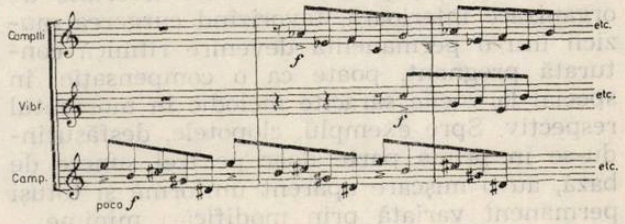
Ca suport armonic, consistenţa scării de nouă sunete reiese pe deplin într-un acord intonat de corzi şi ivit printr-o treptată acumulare a vocilor după prima frază muzicală a părţii secunde.



Trecerea de la un mod la altul (respectiv de la o transpoziţie la alta) se face prin intermediul sunetelor pivot atît în cursul mişcării orizontale cît şi pe plan armonic unde uneori simpla rezolvare a unor acorduri duce la o bruscă schimbare de mod. Iată cum, tot în partea a doua, are loc o astfel de modulaţie din modul A_4 în modul A_6 (măsura 58).

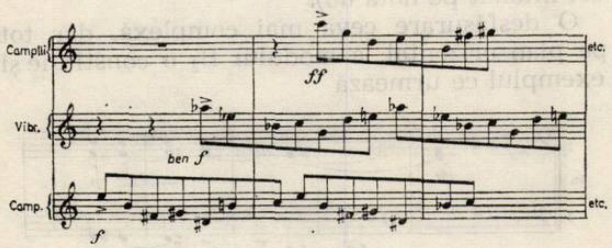


Un moment foarte interesant în evoluţia modală îl constituie partea a treia în care, prin mijlocirea a patru refrene are loc o dezvoltare plenară a fiecărui mod de nouă sunete.

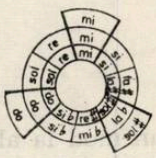


Primul refren expune modul B_1. Dacă am aşeza vocile una sub alta vedem că ele se combină în aşa fel încît dau naştere la trisonuri mărite. Pe de altă parte fiecare voce are cîte două sunete comune cu celelalte două voci lăsînd doar ca sunetul din mijlocul fiecărei formule să fie nerepetabil.

În cel de al doilea refren formulele melodice se desfăşoară pe şapte sunete intonînd modul B_4.



De data aceasta, legăturile dintre voci sînt mai complexe, dar esenţa construcţiei este aceeaşi — de creare a unui echilibru izvorît din simetriile interioare existente. Imaginînd o posibilă reprezentare grafică a celor trei voci, putem remarca printre altele, repetarea unor grupe de cîte patru sunete, astfel încît ultima grupă să constituie revenirea primei, deci închiderea cercului.

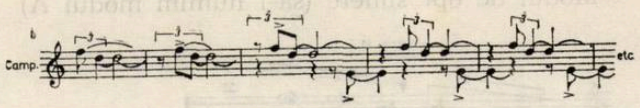


Singurele sunete triplate sînt, după cum se vede, *do, mi, sol diez*, situate în mod simetric şi dînd din nou naştere la un trison mărit, combinaţie sonoră ce nu apare decît în modurile de nouă sunete.

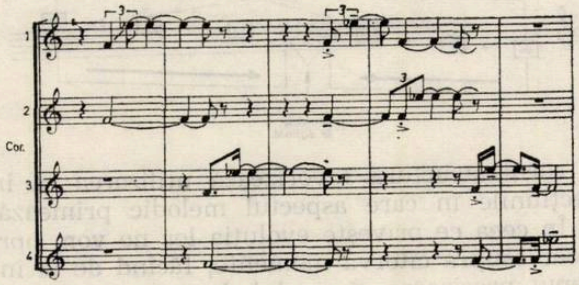
Despre celelalte două refrene nu vom mai spune decît că ele ilustrează alte două transpoziţii ale modului nonotonal (B_3 şi respectiv B_2) iar în ultimul refren apar chiar formule desfăşurate ale întregului mod de nouă sunete.

Înainte de a părăsi aspectul modal vom face o ultimă referire, remarcînd că în finalul lucrării compozitorul foloseşte totalul cromatic ca o sinteză a tuturor modurilor întrebuinţate.

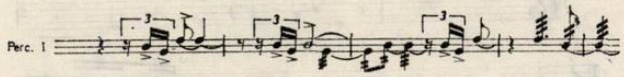
Materialul sonor, ca primă fază a limbajului muzical, apare mult îmbogăţit de o varietate de ritmuri. Ca factor unificator, metrul unic al lucrării (3/4) permite o mare libertate de organizare interioară, favorizînd curgerea muzicii într-o permanentă devenire ritmică conturată pregnant, poate ca o compensaţie, în special la vocile sărăcite melodic în momentul respectiv. Spre exemplu, clopotele, desfăşurîndu-se în prima parte doar pe trei sunete de bază, au o mişcare aparent uniformă şi totuşi permanent variată prin modificări minime.



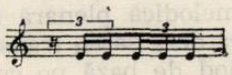
O altă celulă de numai două sunete şi executată de data aceasta de către corni capătă, după cum se vede, diverse formulări ritmice îmbogăţite şi de jocul accentelor indicate de autor.



Tot în prima parte, grupul metalofonelor, intonînd un număr restrîns de sunete în ritmuri variate, provenite tocmai din schimbarea momentului de atac al unor formule identice, face să dispară în fapt efectul barelor de măsură.

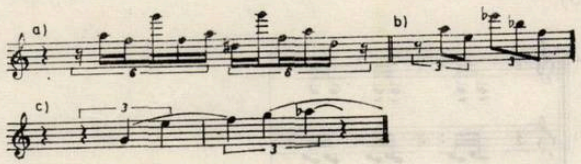


Trecînd peste alte aspecte ale jocurilor de valori, vom semnala existenţa unor formule predominante şi ne vom opri asupra uneia singure



a cărei apariţie iniţială are loc chiar în cadrul primei teme a părţii întîi (vezi ex. 3).

În continuare, în mod discret, formula se insinuează pe tot parcursul lucrării fiind intonată pînă în final de către toate grupele de instrumente, în genere sub forma iniţială dar şi variată uneori.

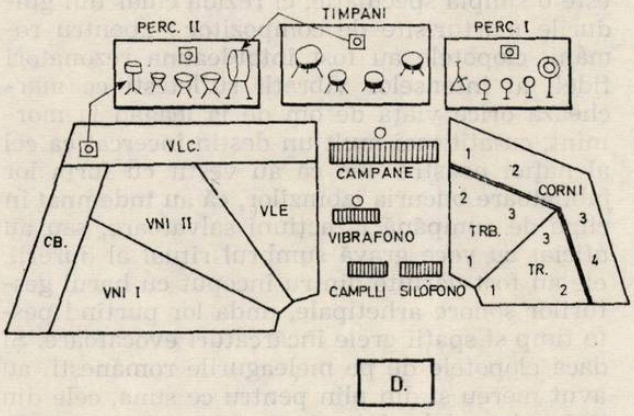


Deslușind în cele de mai sus materia primă a lucrării, să vedem în continuare ce aspect va căpăta aceasta în edificiul structurat în trei mari secţiuni (părţi) :

I. *Încoronare,* II. *Clopote de restriște,* III. *Încununare.*

Întrucît arhitectura lucrării nu este doar formă în sine ci formă şi culoare, vom căuta să studiem simultan aceste două dimensiuni.

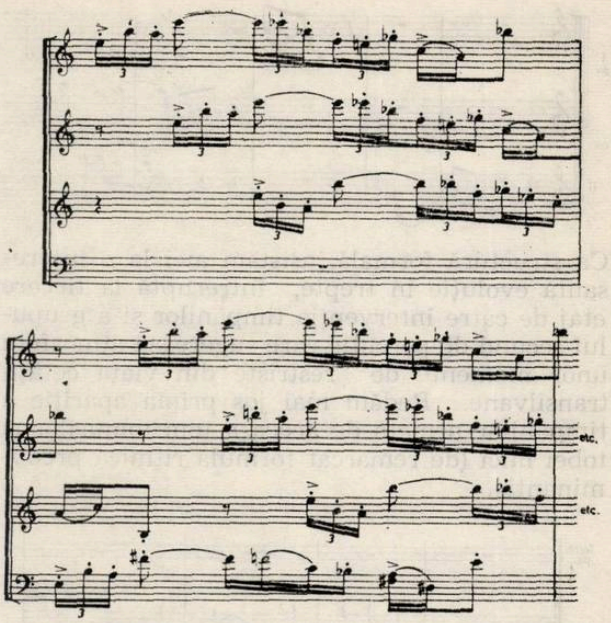
Pentru început însă, va trebui să facem cunoștință cu întregul aparat orchestral compus din trei compartimente : coarde, alămuri și percuție. De ce neapărat aceste grupuri instrumentale ? Poate tocmai pentru a crea ambianța specifică momentelor evocate din care nu pot lipsi taraful, gorniștii, toboșarii și în special clopotele. Dacă coardele și alămurile apar în formațiile uzuale, o mențiune specială ar merita instrumentele percutante care pot fi subîmpărțite în două mari grupe : una, alcătuită din : *percuție I* (trianglu, piatti și tam-tam), *percuție II* (toba mică, tam-tam, toba mare) și *timpani* — instrumente ce colorează întregul — și o alta, cuprinzînd *xilofonul, campanelli, vibrafonul* și *clopotele* — instrumente, care datorită înălțimilor determinate au și rol melodic în partitură. Preocupat de problema omogenizării sonore, compozitorul drămuiește cu atenție amplasarea spațială a fiecărui grup instrumental ieșind de această dată din canoanele tradiției.



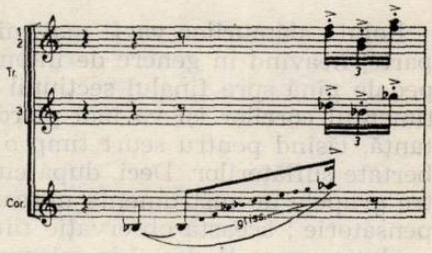
Echilibrul structurii formale se remarcă din nou ca trăsătură de esență, atît prin simetria secțiunilor extreme ce încadrează „lamento-ul" central, dar și prin acumularea și împlinirea unor date deja expuse, în partea finală ce poate fi considerată o sinteză concluzivă a lucrării. Referindu-ne la microstructuri, deslușim o seamă de lucruri ce nu pot trece neobservate.

Trei episoade principale alcătuiesc partea I, lăsînd ca finalul ei să rămînă deschis către partea secundă. Ca prim episod, o temă-semnal, intonată de trompete, deschide cortina anunțînd evenimentele ce vor urma (vezi ex. 3). Comentînd și transfigurînd această celulă tematică într-un mod specific naturii lor instrumentale, corzile intonează cel de-al doilea episod important al primei părți.

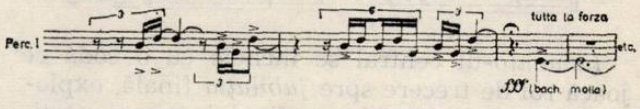
Gestul sonor capătă aici amploare și prin multiplicarea celulei tematice atît prin repetări la aceeași voce cît și prin imitații.



Episodul care urmează pune în valoare una din numeroasele resurse instrumentale ale cornilor și anume glissando-ul armonic. Celulei intonate de corni îi răspund trompetele și apoi celelalte grupări de instrumente.

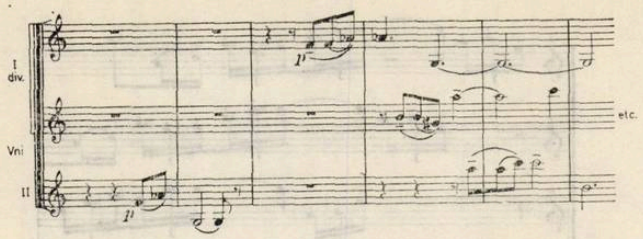


Dacă pînă în acest moment rolul cel mai important l-au avut alămurile (corzile venind, cu excepția episodului central, doar în completarea sonorității generale) în continuare, gruparea *percuție I* preia încărcătura dramatică, într-o cadență brusc întreruptă de o pauză generală urmată de o puternică lovitură de tam-tam.

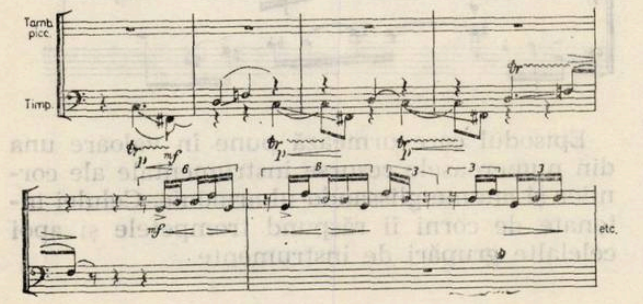


Finalul primei *Jubilații* pătrunde în atmosfera cu totul diferită a părții secunde, *Clopote de restriște*, considerată chiar de compozitor un *lamento*.

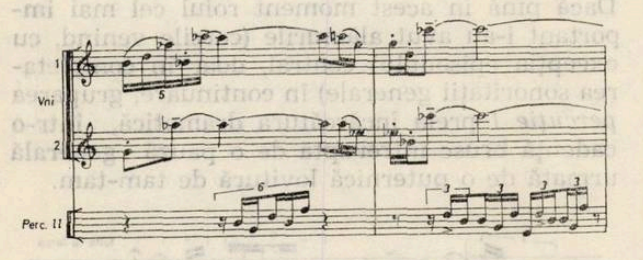
În partea centrală a lucrării, Nicolae Beloiu acordă un rol predominant unor grupări instrumentale al căror mod de exprimare reliefează mai bine conținutul dramatic existent. Este vorba în primul rînd de corzi ce desfășoară episoade mai cantabile întrebuințînd o scriitură pregnant contrapunctică ce uzează, în mare măsură de procedee tradiționale (imitații, răsturnări etc.).



Ca structură formală, asistăm aici la o interesantă evoluţie în trepte, întreruptă la fiecare etaj de către intervenţia timpanilor şi a grupului secund de percuţie care sugerează atmosfera unor momente de restriște din viaţa cetăţii transilvane. Redăm mai jos prima apariţie a timpanilor urmată de aceea a tom-tomurilor şi tobei mici (de remarcat formula ritmică predominantă).



Rolul alămurilor va fi mai mic în această parte, neavînd în genere de intonat decît lungi pedale pînă spre finalul secţiunii cînd compartimentul corzilor îşi va mai pierde din importanţă, lăsînd pentru scurt timp o mai mare libertate suflătorilor. Deci, după cum vedem, între grupele de instrumente mişcarea este compensatorie ; această observaţie fiind valabilă în evoluţia generală dar şi în microstructuri.



Lamento-ul central se încheie cu o codă ce joacă rol de trecere spre *jubilaţia* finală, explorînd, în mod simetric cu finalul primei părţi, resursele dinamice şi dramatice ale instrumentelor de percuţie cu membrană.

Partea a III-a, *Încununare,* reprezintă şi pe plan muzical o încununare, în sensul sintezei materialelor expuse în primele două părţi şi situarea acestora pe o treaptă superioară.

Referindu-ne la aspectul formal, remarcăm de astă dată o construcţie mai complexă, comparabilă cu forma de rondo.

Pe de altă parte, din punct de vedere tematic recunoaştem cele trei episoade ale primei părţi.

Debutul acestei acţiuni îl face un refren intonat de un grup de trei instrumente (campanelli, vibrafon şi clopote) a căror combinaţie sonoră devine reprezentativă pentru atmosfera jubilatoare realizată de autor. Pe fondul acestui refren alămurile şi apoi corzile expun gesturi sonore de formă şi amploare similară, fapt singular în contextul lucrării în care, după cum am văzut, aceste două grupe de instrumente se află de obicei în planuri diferite.

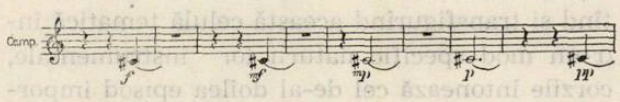
Ceea ce urmează pînă spre sfîrşitul acestei părţi, va fi o alternanţă cuplet-refren asupra căreia nu vom mai insista decît cu menţiunea că cele trei cuplete nu constituie reveniri identice ale episoadelor din prima parte, ele fiind aici îmbogăţite cu noi gesturi sonore.

Finalul propriu-zis al lucrării apare amplificat prin divizarea fiecărui compartiment de corzi care, după o largă desfăşurare, încremenesc într-un acord pe a cărui lungime de şase măsuri, clopotele vor fi acelea care vor spune ultimul cuvînt, aşa cum tot ele au constituit personajul sonor central al întregii partituri.

Lăsînd intenţionat la urmă acest instrument, considerăm că a-i acorda statut de simbol nu este o simplă speculaţie, ci rezidă chiar din gîndurile mărturisite de compozitor : „pentru români, clopotele au fost întotdeauna rezonatori fideli ai intenselor vibraţii sufleteşti ce marchează orice viaţă de om de la leagăn la mormînt, cu atît mai mult un destin încercat ca cel al naţiei noastre. Fie că au vestit cu forţa lor jubilatoare bucuria izbînzilor, că au îndemnat în clipe de cumpănă la acţiuni salvatoare, sau au oficiat cu voce gravă sumbrul ritual al durerii, ele au fost dăruite dintru început cu harul gesturilor sonore arhetipale, unda lor purtînd peste timp şi spaţii grele încărcături evocatoare. Şi dacă clopotele de pe meleagurile româneşti au avut mereu şi din plin pentru ce suna, cele din străvechea Alba-Iulie îmi par a păstra încă în memoria lor ecouri ale unora dintre cele mai importante şi dramatice momente din trecutul nostru".

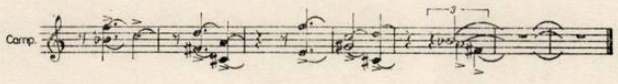
Să urmărim deci rezonanţele evocatoare ale clopotelor pe tot întinsul lucrării.

Partea întîi este învăluită de o adevărată coloană sonoră a clopotelor însoţite de vibrafon. O ritmică variată compensează un material sonor foarte redus. La sfîrşitul acestei părţi trecerea spre *lamento*-ul central o face tot vocea clopotelor, de data aceasta ca simbol al durerii, dangătul rămînînd prezent, în nuanţe reţinute şi pe parcursul părţii a doua.



Pentru momentul *Încununării,* Nicolae Beloiu a găsit, după cum am văzut o formulă nouă de punere în valoare a clopotelor — refrenul —

care constituie tocmai o etalare plenară a resurselor acestui instrument. Şi, în sfîrşit, în finalul propriu-zis tot clopotele dau muzicii o notă triumfală, prin sonoritatea bogată rezultată din concentrarea lumii sonore a unui întreg mod într-un singur glas.



Ne vom despărţi de *Clopotele Alba-Iuliei* de Nicolae Beloiu în ideea că această lucrare dovedeşte încă o dată că formele tradiţionale sînt inepuizabile şi un simplu A—B—A — poate fi încă suportul unui edificiu sonor complex şi amplu, construit cu mijloace moderne, tot aşa cum un metru unic nu stînjeneşte cu nimic desfăşurarea unor ritmuri foarte variate.

De asemenea, credem că nu greşim dacă subliniem încă o dată că la reuşita lucrării concură în mod fericit jocul timbrelor pus în lumină de o amplă şi variată paletă instrumentală.

Corneliu Dan GEORGESCU

Contribuţie la definirea noţiunii de „sistem melodic"

„La musique, étant l'expression perceptible du nombre-idée, exprime les rapports qui existent entre l'ordre humain et l'ordre cosmique" [1]

I. Noţiunea de sistem melodic apare, în accepţiuni diferite (uneori explicit, alteori absolut ocazional) în studiile majorităţii celor ce s-au ocupat de problemele fundamentale ale muzicii populare (H. von Helmholz, Fr. A. Gevaert, H. Riemann, C. Sachs, E. M. von Hornbostel, B. Bartok, M. Emmanuel, R. Lach, R. Lachmann, H. J. Moser, W. Dankert, W. Wiora, Z. Kodaly, B. Szabolcsi [2] etc. iar în România, în primul rînd, G. Breazul şi C. Brăiloiu. În general, nu se explică prin ce este definit un sistem (C. Brăiloiu se referă la „sisteme, adică organisme sonore"), cîte asemenea sisteme există, pe ce criterii se face departajarea, ce relaţii apar între ele etc. (Din context, rezultă fie un unic sistem atotcuprinzător, fie 2—3 „categorii", „grupări", ca la A. J. Ellis, C. Stumpf, F. Strangways, C. J. Sharp, Ch. S. Myers, sau chiar 10 „forme de sisteme tonale", ca la G. Breazul [3]). Reţinem faptul că noţiunea enunţată tinde a îngloba multitudinea de aspecte legate de raporturile de înălţime dintre sunete.

2. Tradiţia acestor preocupări se confundă cu însăşi istoria muzicii. Teoriile muzicale ale antichităţii (India, China, Orientul apropiat, Grecia) au integrat muzica într-o viziune cosmică unitară, care stabilea relaţii între sunete, elemente naturale, anotimpuri, culori, stări psihice. Tendinţa de a organiza întreg materialul melodic cunoscut într-o structură complexă unică pare să fi fost întotdeauna confruntată cu dificultăţi şi contradicţii majore. Preocupările evului mediu european au accentuat aceste contradicţii ; teoretizările, inclusiv reformele (uneori simplificări, alteori reveniri la trecut, impuse forţat nu o dată, în muzica de cult a Bizanţului sau Romei), nu au adus nici o clarificare, confuzia şi eforturile de ordonare mergînd paralel timp de secole. Reducerea bogatei lumi modale, mult mai bogată în realitate decît rezultă din sistematizările propuse, la un unic sistem tonal major (cu un aspect minor) consituie un proces complex, desăvîrşit în practica muzicală a Europei ocidentale a sec. XVII—XVIII. El a eliminat temporar din atenţia cercetătorilor problema modurilor şi a altor scări muzicale, care şi-au continuat existenţa anonimă în folclor (de unde au şi provenit, probabil). Modificarea opticii, impusă de armonia funcţională a sistemului tonal, apoi reacţia firească la această atitudine s-au materializat prin două poziţii extreme, la fel de contestabile (de la considerarea acestor scări „exotice" ca „greşeli", „anomalii", pînă la proclamarea unei rupturi totale, ireductibile între muzica folclorică şi cea „savantă"). Am parcurs într-un mod extrem de simplificat acest sinuos traseu tocmai pentru a evidenţia permanenţa interesului manifestat faţă de problematica noastră.

3. În etnomuzicologia românească, C. Brăiloiu, dotat cu o vocaţie specială a sintezei, a oferit descrierea ştiinţifică a unor sisteme ritmice proprii folclorului românesc (dar aplicabile unei arii mai largi) ; această descriere reprezintă o viziune completă, de ansamblu, la nivelul ales şi ilustrează în mod strălucit concepţia sa despre „sistem" în general („un ansamblu de procedee artistice dominate de legi

inteligibile“ [5]). Într-unul dintre studiile sale cele mai profunde [6], el studiază în detaliu și un sistem melodic (pentatonic, precedat de un grup de sisteme prepentatonice). Acest subiect l-a preocupat intens și pe G. Breazul [7], dealtfel, primul care a utilizat încă din 1939 noțiunea de „prepentatonic“ [8]. Contribuția acestor doi autori, pe care au preluat-o și rafinat-o mulți dintre muzicologii români din ultimele decenii, reprezintă primul punct de sprijin în expunerea noastră și anume, analiza unei grupări ordonate de scări muzicale sau a modului de generare a unui sistem. De remarcat că, atît Brăiloiu cît și Breazul se bazează aproape în exclusivitate pe exemple de muzică vocală. Accentuăm acest fapt, aparent lipsit de însemnătate, deoarece tocmai muzica instrumentală și raportul ei cu cea vocală ridică, poate în modul cel mai acut, problema existenței unor „moduri de generare“ diferite a sistemelor melodice.

4. Este meritul muzicologului E. Lendvai [9] de a fi reliefat, într-o minuțioasă analiză a creației lui B. Bartok de inspirație folclorică (din surse maghiare, românești, slovace etc.) existența a două sisteme melodice distincte complementare și anume sistemul bazat pe șirul armonicelor naturale (sistem „deschis“, caracterizat prin intervale de cvintă, terță mare, dedus din practica muzicii instrumentale), respectiv sistemul bazat pe principiul de proporție „secția aurea“ (sistem „închis“, ciclic, caracterizat prin intervale de cvartă, terță mică, secundă mare, dedus din practica muzicii vocale). Teoria lui Lendvai reprezintă al doilea punct de sprijin în expunerea noastră și anume, relevarea unei opoziții binare esențiale la nivelul sistemelor. (De remarcat că alte împărțiri binare cunoscute nu implicau raportul de complementaritate).

5. Cel de-al treilea punct de sprijin, cel decisiv, îl reprezintă contribuția muzicologului A. Daniélou [10]. Bazat pe teoriile clasice asupra muzicii (în special pe cele chineze, hinduse, eline), el procedează la divizarea intervalului de octavă după anumite principii matematice, astfel încît să se regăsească cu maximum de precizie treptele constitutive ale unor formațiuni melodice. (Pentru aceasta a fost necesară uneori reconsiderarea unor unități de măsură mai precise decît tonul și semitonul, cum ar fi coma, lima, centul, savartul). Deși demersul său pare pur analitic, oarecum speculativ, acest punct de vedere deschide perspective nebănuite pentru înțelegerea aparent infinitei diversități a melodicii folclorice. Daniélou este preocupat exclusiv de puritatea absolută a intervalelor, de concepțiile extremului orient și de critica sistemului temperat european, oprindu-se aici cu analiza sistemelor melodice.

6. Convenim ca prin sistem melodic să înțelegem o grupare coerentă a unor scări muzicale, existente sau posibile, inclusiv a unor calități ale lor (formule sau contururi melodice specifice, ambitus, cadențe, organizare funcțională), în jurul unui „mecanism generativ propriu“. Cele patru sisteme corespunzătoare principiilor enunțate de Daniélou ar fi — a) sistemul „acustic“ (șirul armonicelor naturale, intervale definite prin multipli), b) sistemul „pentatonic“ (ciclul cvintelor, intervale definite prin puteri), c) sistemul „modal“ (intervale definite prin raporturi proporționale) și d) sistemul „temperat“ (intervale definite prin radicali.)

Cîteva precizări minime : hotărîtor în definirea unui sistem este, în această viziune, modul de generare al intervalelor (și nu scara, așa cum se consideră deobicei, care nu este decît o construcție ajutătoare, echivalentă alfabetului unei limbi) ; denumirea fiecărui sistem are o accepțiune pur simbolică ; nu numărul treptelor este esențial ci calitatea lor (fiecare sistem cuprinde diverse formațiuni melodice ce pot atinge sau depăși heptatonicul) ; despre sistemul a) „acutisc“, Daniélou afirmă : „intervalele armonice sînt, într-un anumit sens, cele mai naturale“ [11] ; în sist. b) „pentatonic“, includem și subsistemele prepentatonice (înrudirea lor din punct de vedere sistematic fiind adesea relevată) ; sistemul c) „modal“ pare cel mai divers și contradictoriu ca tradiție teoretică (concepțiile antice asupra „armoniilor“, apoi „aspectelor“ și modurilor grecești, cu genurile diatonic, cromatic, enarmonic, în viziunea lui Pythagora, Platon, Aristotel, apoi Aristoxene, iar în primele secole ale erei noastre, a lui Ptolemeu, Aristide Quintilianus, Boetius, „ultimul apologet al teoriei eline“, sau cele asupra „ehurilor“ bizantine [12] și a „tonurilor“ gregoriene [13] (sistematizate în „Octoechos“ul lui Sever din Antiohia, respectiv în Antifonarul Papei Grigore în sec. VI, reluate apoi în „Alia Musica“ sau de către Hucbald în sec. IX—XI, etc.) ne îndreaptă, prin intermediul orientului apropiat, către lumea modurilor indiene ca sursă posibilă, cel puțin la nivel teoretic, justificînd gruparea lor într-un sistem unic ; noțiuni ca makam, raga sînt relativ noi, dar se referă la o realitate străveche ; al patrulea sistem, cel „temperat“, care este construit plecîndu-se de la teoretizările lui Guido d'Arezzo (secolul X—XI), apoi Zarlino, Glareanus (secolul XVI) [14] etc., nu este o exclusivitate europeană, așa cum se consideră deobicei ; el poate fi întîlnit și în muzica africană, în Indonezia, etc., fiind cunoscut teoretic și în Grecia antică, India, China, și respins ca „necorespunzător“ [15].

În folclorul muzical românesc, aceste sisteme s-ar regăsi a) în special în muzica instrumentală (semnale de bucium, melodii tipice executate la tilincă, drîmbă, uneori fluiere, vioară, etc.) ; b) în special în muzica vocală (în genurile rituale, în doină sau unele cîntece, etc.) ; c) și d), mai puțin diferențiate, în aproape toate genurile, inclusiv în cele considerate „mai noi“. În melodica de joc — poate cea mai eterogenă — sau în cîntecul propriu-zis, coexistă în proporții diferite, toate cele patru sisteme. Această exemplificare sumară trebuie acceptată, desigur, în linile ei cele mai generale.

7. Sistemelor propuse le corespunde o organizare funcțională proprie. Există unele incompatibilități la acest nivel (de exemplu între funcționalismul de tip ternar și binar, aplicat pe trepte diferite sau cel de tip flexibil, pendulatoriu, difuz), după cum există și contacte (de ex. principiul ciclic este „împrumutat" de sistemul temperat de la cel pentatonic sau, „prezența constantă a tonicii este trăsătura caracteristică a sistemului modal" [16], dar este și marca sistemului temperat, pînă la un punct în evoluția sa).

8. Modurile diferite de generare a celor patru sisteme pun în evidență un alt aspect „de finețe" al organizării melodice și anume, prezența organică în unele scări a unor înălțimi netemperate (deobicei neglijate sau, în orice caz, neexplicate). Intervalele acestora nu sînt reductibile la o „gamă" unică (așa cum se procedează în mod uzual, printr-o asimilare forțată cu scara temperată).

9. Se poate stabili pentru fiecare dintre ele un nucleu integral organizat, subsisteme, zone de difuzie. Între ele există suprafețe de contact (dealtfel, ele au o bază comună — primele consonanțe perfecte), uneori direcții comune de dezvoltare. Modul major poate fi considerat un punct de confluență (intersecție comună) al tuturor celor patru sisteme, care ajung la el pe căi diferite, ceea ce ar putea explica forța sa de pătrundere în cele mai diverse culturi muzicale. „Diferitele sisteme muzicale se opun unele altora și se completează reciproc, deoarece, dacă ele decurg din aceleași legi fizice ale sunetului, ele îi exploatează aspecte diferite" [17]. Structura „supersistemului" format din relațiile între aceste sisteme reprezintă un alt aspect demn de interes.

10. Definirea lor nu implică o viziune strict istorică asupra muzicii, deși evoluția lor (nu întotdeauna rectilinie) poate fi urmărită sau, mai bune zis, presupusă prin analogii. W. Wiora, combătînd, ca și Brăiloiu, evoluționismul muzical simplist al lui Rowbotham (lansat în sec. XIX), proclamă net, ca o necesitate metodologică, separarea viziunii sistematice de cea istorică deși unele coincidențe sînt incontestabile. [18] Generalizînd, putem totuși afirma că aceste sisteme corespund unor surse psiho-fizice, localizări geografice și evoluții istorice particulare, apariția și diversificarea lor urmărind o cale asemănătoare apariției și diversificării raselor umane. Direcțiile de dezvoltare, supuse acțiunii practicii muzicale, dar, mai mult decît s-ar crede și unor intervenții exterioare (din care au putut rezulta hibrizi, uneori viabili și chiar prolifici) au condus la amestecuri multiple, imprevizibile, contradictorii, uneori derutante. Astfel se explică gradele diferite de complexitate, coexistența unor faze primare de evoluție cu altele, avansate.

II. Aceste sisteme pot fi folosite instinctiv sau explorate conștient ; în orice caz, accepțiunea lor în folclor diferă de cea dintr-o artă de tip cult. Diferitele formalizări existente în teoria modernă asupra modurilor (de ex. la O. Messiaen, W. Berger, A. Vieru) se află cu schița de sistematizare propusă într-un raport similar cu cel între „sistem artificial" și „sistem natural", finalitatea acestor orientări fiind diferită. Desigur, necesitatea conciziei ne obligă din nou la schematizare, deoarece problema este mult mai complicată în realitate. Considerăm inutil a mai comenta faptul că, lipsa de cunoștințe matematice, a noțiunilor de teoria muzicii, etc. la purtătorii tradiționali de folclor nu exclude existența obiectivă a unor complicate raporturi matematice în sistemele melodice folosite instinctiv, într-un mod asemănător cu existența acestor raporturi în fenomene naturale sau — pentru a reveni la teoriile antichității — în sistemul planetar.

12. Teoria asupra acestor sisteme reprezintă o modelare a unei realități continui, deci o aproximare care aparține, inevitabil, atît obiectului cercetat cît și subiectului care efectuează cercetarea. Ea este expresia unei necesități reale legate de etapa actuală de cunoaștere a folclorului muzical românesc, etapă ce impune o viziune unitară, de ansamblu, asupra unui material extrem de bogat și divers.

(NB. Comunicarea de față reprezintă un rezumat al studiului „Sisteme melodice în folclorul muzical românesc").

1. Alain Daniélou, Traité de musicologie comparée, Nermann, Paris, 1959, p. 21.

2. Autorii sînt citați după George Breazul, Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice, în Studii de muzicologie vol. I, Editura Muzicală București, 1965, p. 45.

3. G. Breazul, op. cit., p. 45.

4. A. Daniélou, op. cit.

5. Constantin Brăiloiu, Giusto silabic, în : Constantin Brăiloiu, Opere — I, Editura Muzicală București, 1967, p. 175.

6. Constantin Brăiloiu, Despre o melodie rusă, în : C. Brăiloiu, op. cit., p. 305.

7. G. Breazul, op. cit.

8. George Breazul, Muzica românească azi, București, 1939, p. 8.

9. Ernö Lendvai, Introduction aux formes et harmonies bartokiennes, în : Béla Bartók. Sa vie et son oeuvre Edit. Corvina Budapesta, 1956, p. 88.

10. A. Daniélou, op. cit.

11. A. Daniélou, op. cit., p. 35.

12. Gheorghe Ciobanu, Muzica bizantină, în : Studii de muzicologie, vol. VI. Editura Muzicală, București, 1970, p. 71—79.

13. Amédée Gastoué, Arta gregoriană, Editura Muzicală București, 1967.

14. Gabriela Ocneanu, Originea modurilor medievale, Relația lor cu muzica antică greacă, în Studii de muzicologie, vol. IX Editura Muzicală, București, 1973, p. 111—117.

15. A. Daniélou, op. cit.

16. ibidem, 45.

17. ibidem, p. 25.

18. Walter Wiora, Alter des die Pentatonik, în *Studia Memoriae Bélae Bartok Sacra*, Aedes Academiae Scientorum Budapestini, Budapesta, 1956, p. 185.

ACTUALITATEA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

AGENDĂ

Lucrări simfonice româneşti în concertele filarmonicilor din ţară

Filarmonica din Arad : *Suita I* de George Enescu ; *Suita în stil clasic* de Anatol Vieru ; *Simfonia III* (p.a.) de Nicolae Brânzeu ; *Luceafărul* de Nicolae Brânzeu ● Filarmonica din Bacău : *Colo sus pe Bistriţa* de Dumitru Bughici ; *Introducere şi Allegro simfonic* de Zoltan Aladar ; *Variaţiuni simfonice* de Emanuel Elenescu ● Filarmonica din Botoşani : *Tristia* de Theodor Grigoriu ; *Cinci piese pentru orchestră* de Sabin Pautza ; *Divertisment pentru orchestră de coarde şi doi clarineţi* de Dumitru Capoianu ; *Pintea Viteazul* de Liviu Glodeanu ● Filarmonica din Braşov : *Jocuri V* de Corneliu Dan Georgescu ; *Chemări '77* de Dumitru Capoianu ; *Concertino in stil clasic* de Dinu Lipatti ; *Cantata pe versuri ceangăieşti* de Tiberiu Olah ; *Stejarul românesc* de George Draga ; *Pasărea Fenyx* de Dumitru Capoianu ● Filarmonica din Cluj-Napoca : *Rapsodia I* şi *Rapsodia II* de George Enescu ; *Cantata „Mihai Viteazul"* de Vasile Herman ● Formaţia „Ars nova" — *Imaginaţi-vă un spectacol kabuki* de Mihai Moldovan ; *Sextet de coarde* de Dan Constantinescu ; *Neant* de Vasile Herman ; *Ghirlande* de Cornel Ţăranu ● Filarmonica din Craiova ; *Cinci imagini muzicale pentru orchestră* de Dumitru Bughici ; *Suita a III-a* de Ion Dumitrescu ; *Flux, mişcare simfonică* de Maia Ciobanu ● Filarmonica din Iaşi : *Suita a III-a* de George Enescu ; *Triptic simfonic* de Dimitrie Cuclin ; *Pe valea Şomuzului* de Anton Zeman ; *Episoade şi viziuni* de Ludovic Feldman ● Filarmonica din Oradea : *Suita în stil vechi* de Anatol Vieru ; *Piscuri* de Irina Odăgescu-Ţuţuianu; *Concerto grosso* de Filip Lazăr ; *Privelişti moldoveneşti* de Mihail Jora ● Filarmonica din Ploieşti : *Meditaţii pentru orchestră* de Wilhelm Berger ; *Oltenească* şi *Ciobănaşul* de Paul Constantinescu ; *Jocuri II* de Sabin Păutza ● Filarmonica din Satu Mare ; *Imagini bucureştene* de Pascal Bentoiu ; *Uvertura „Horia"* de Sabin Drăgoi ● Filarmonica din Sibiu : *Trei dansuri simfonice* de Theodor Rogalski ; *Rapsodia I* de George Enescu ; *Divertisment* de Mircea Hoinic ; *Triptic simfonic* de Dimitrie Cuclin ; *Hora Staccato* de Dinicu-Vladigherov ; *Simfonia brevis* de Dinu Petrescu ● Filarmonica din Timişoara : *Triptic liric* de Anton Dogaru ; *Suita a III-a* de Ludovic Feldman ; Poemul *„Sarmizegetusa"* de Viorel Munteanu ; *Simfonietta* de Ion Dumitrescu ; *Exorcism* de Remus Georgescu ; *Jocuri II* de Sabin Păutza ● Filarmonica din Tg. Mureş : *File de letopiseţ* de Dumitru Bughici ; *Cantata dramatică „Lupeni '29"* de Aurel Popa ; *Uvertura „Petru Rareş"* de Eduard Caudella.

NOUTĂŢI EDITORIALE

* * *

„Poemă de August", coruri şi cîntece patriotice dedicate celei de a 35-a aniversări a eliberării patriei (redactor Constantin V. Drăgoi)

* * *

„Zile de sărbătoare", coruri dedicate celui de al XII-lea Congres al P.C.R. (redactor Constantin V. Drăgoi)

Vinicius Grefiens — *„Meşterul Manole"* (redactor Constantin V. Drăgoi)

George Dereţianu — *Coruri* (redactor Vasile Şirli)

Ion Cristinoiu — *Melodii alese* (redactor Victoria Pricope)

Pascal Bentoiu — *Simfonia III „Eminesciana"* (redactor Victoria Pricope)

Constantin Romaşcanu — *Coruri* (redactor Victoria Pricope)

Corneliu D. Georgescu — *Continuo* (redactor Victoria Pricope)

Alexandru Theodorescu — *20 Studii pentru vioară* (redactor Vasile Şirli)

Dumitru Bughici — *Cvintet pentru suflători de alamă* — partitura şi ştime (redactor Vasile Şirli)

Mihai Moldovan — *Obârşii — muzică pentru 20 voci soliste* (redactor Constantin V. Drăgoi)

* * * — *Cîntecul preferat* (redactor Vasile Şirli)

Ion Dumitrescu — *Solfegii, vol. II* (redactor Constantin V. Drăgoi)

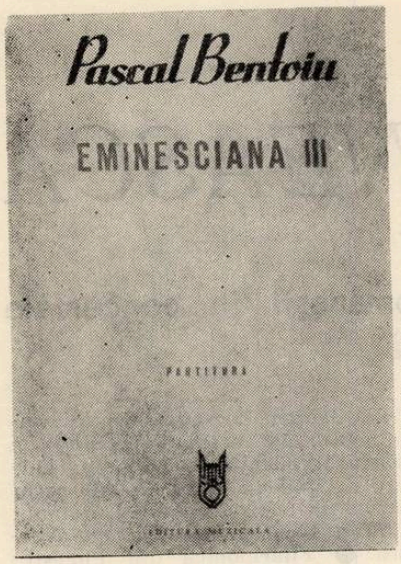
Wilhelm G. Berger — *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu* (redactor Titus Moisescu)

Daniela Caraman-Fotea, Nicolae Lungu — *Disco — Ghid — Rock* (redactor Petre Simionescu)

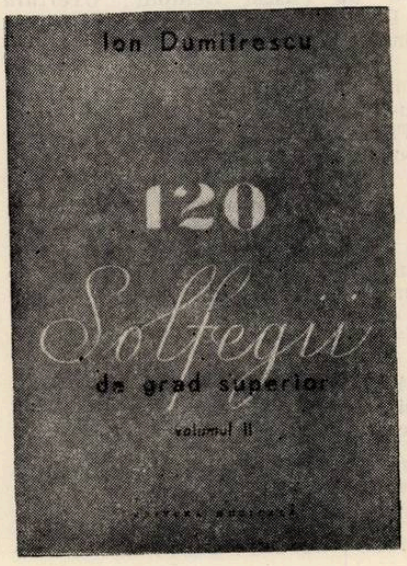
Alfred Hoffman — *Orizonturi muzicale* (redactor Corneliu Buescu)

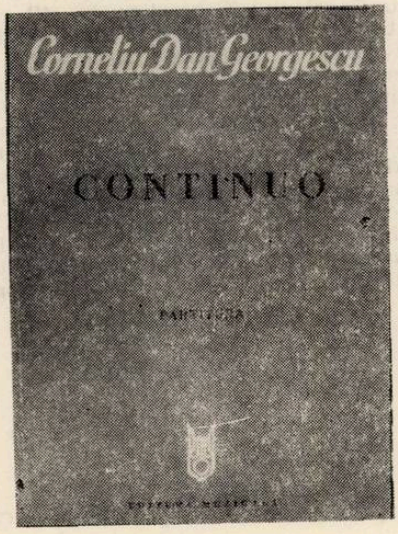
Mihai Popescu — *Repertoriul general al creaţiei muzicale româneşti*, vol. I, (redactor Petre Simionescu)

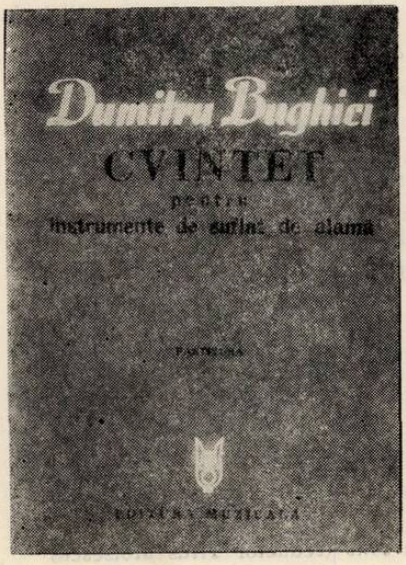
Pascal Bentoiu — *L'image et le sens* (redactor Titus Moisescu)


Pascal Bentoiu
EMINESCIANA III
PARTITURA
EDITURA MUZICALĂ

MIHAI MOLDOVAN
obârșii
MUZICĂ PENTRU 20 DE VOCI SOLISTE
EDITURA MUZICALĂ

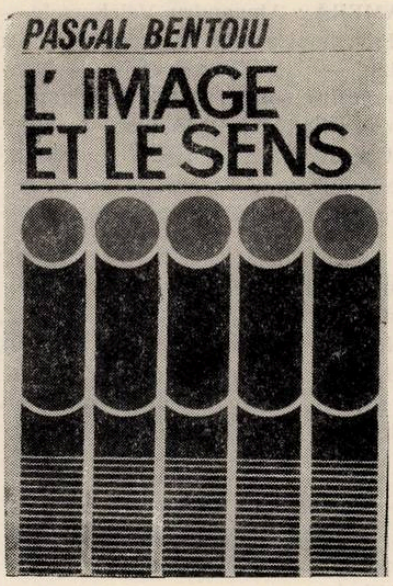

Ion Dumitrescu
120
Solfegii
de grad superior
volumul II

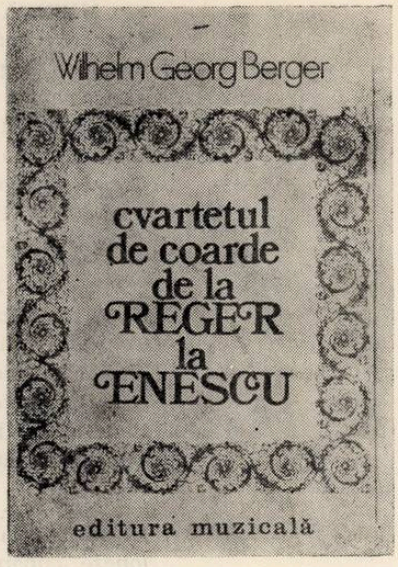

Corneliu Dan Georgescu
CONTINUO
PARTITURA


Dumitru Bughici
CVINTET
pentru
instrumente de suflat de alamă
PARTITURA
EDITURA MUZICALĂ

Vinicius Greflens
Meșterul Manole
baladă
pentru cor mixt a cappella
Le Maître Manóle
ballade
pour choeur mixte a cappella
editura muzicală

ZILE
DE
SĂRBĂTOARE
EDITURA MUZICALĂ

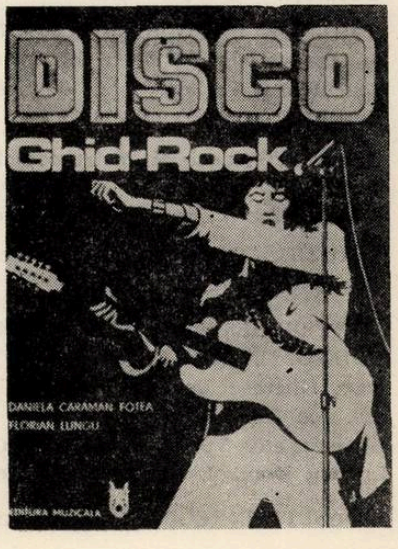

PASCAL BENTOIU
L' IMAGE ET LE SENS


Wilhelm Georg Berger
cvartetul de coarde de la REGER la ENESCU
editura muzicală

MIHAI POPESCU
REPERTORIUL GENERAL AL CREAȚIEI MUZICALE ROMÂNEȘTI
EDITURA MUZICALĂ

Alexandru Theodorescu
20 STUDII PENTRU VIOARĂ ÎN POZIȚIA I

ALFRED HOFFMAN
ORIZONTURI MUZICALE
EDITURA MUZICALĂ


DISCO
Ghid-Rock
DANIELA CARAMAN FOTEA
FLORIAN LUNGU
EDITURA MUZICALĂ

DISCURI

MUZICĂ SIMFONICĂ ŞI DE CAMERĂ : Alexandru Velehorschi — *Concert pentru pian şi orchestră.* Filarmonica din Bucureşti, dirijor Theodor Rogalski, solistă Maria Fotino — pian ; Aurel Popa — *Concerte pentru trompetă, clarinet şi orchestră* — Orchestra de studio a Radioteleviziunii, dirijor Ludovic Bacs, soliști Iancu Văduva — trompetă, Aurelian Octav Popa — clarinet • *Recital de harpă* — Lucrări de Cabezon, Croft, Căianu, Dussek, Corelli, Ribayaz, Rameau, Händel. Interpretează Ion Ivan-Roncea — harpă, Orchestra de cameră, dirijor Carol Litvin.

MUZICĂ DE OPERETĂ : Arii şi duete din operete de Kalman *(Baiadera, Contesa Maritza, Silvia, Prinţesa circului),* Lehár *(Văduva veselă, Ţara surîsului),* Zeller *(Vînzătorul de păsări),* Strauss *(Sînge vienez),* Dostal *(Clivia),* Loewe *(My Fair Lady).* Orchestra de studio a Radioteleviziunii, dirijori : Carol Litvin, Cornel Popescu, Filarmonica din Ploieşti, dirijor George Petrescu. Cleopatra Melidoneanu — soprană, Nicolae Ţăranu — tenor.

MUZICĂ CORALĂ : Piese corale de Gheorghe Danga, Dumitru G. Kiriac, Adrian Pop, Vasile Spătărelu, franceze, germane, maghiare, poloneze, cubaneze, japoneze, americane, mexicane, sovietice. Grupul coral „Song" — Dirijor : Ioan Luchian Mihalea.

MUZICĂ POPULARĂ ROMÂNEASCA : Maria Cîrneci — voce ; Stelian Apostol — acordeon ; Ana Hosu — voce ; Gheorghiţa Ristea — voce *(Am crescut pe plai vîlcean) ;* Sofia Vicoveanca — voce *(Ca la Vicov)* Valeria Peter-Predescu — voce *(Ia-mă-n braţe dorule).*

MUZICĂ UŞOARĂ : Dan Andrei Aldea — voce şi chitară *(Zece arici înamoraţi) ;* Din cîntecele Doinei Badea (II) — *De unde ştii, vioară, tu, Cred în fericirea noastră, N-am ştiut, Hăulita, Nimeni, Copilărie* etc ; Formaţiile *Metropol* — Oradea *Vouă.*

MUZICĂ DE CAMERĂ : Mozart — Sonate pentru vioară şi pian. Andrei Agoston — vioară; Nina Panieva-Sebesi — pian.

MUZICĂ DE OPERĂ : Arii din opere de Gluck, Mozart, Massenet, Puccini, Wagner, Berg. Orchestra simfonică a Radioteleviziunii — Dirijori : Liviu Ionescu, Ludovic Bacs, Carol Litvin, Emanuel Elenescu, Iosif Conta ; Elisabeta Neculce-Carţiş — soprană.

MUZICĂ CORALĂ : Şoim al patriei mă chem — Grup de copii de la Liceul de artă „George Enescu" din Bucureşti — Dirijor : Ana Motora Ionescu.

MUZICĂ POPULARĂ ROMÂNEASCĂ : Ion Petre Stoican — vioară ; Gheorghe Gruţi — vioară ; Ileana Ciuculete şi Valeriu Sfetcu — voce *(Primăvara-nfloare dorul).*

Seria „Virtuozi ai instrumentelor populare româneşti" : Ion Văduva — vioară, violă, cobză, fluiere ; Victoria Darvai — voce *(Cîtu-i Maramureşul).*

MUZICĂ UŞOARĂ : Gică Petrescu — voce — Cîntece de voie bună.

INTERPREŢI ŞI CÎNTECE DIN BUCUREŞTIUL DE ODINIOARĂ (II) : Melodii de V. Vasilache, Elly Roman, Gherase Dendrino, Geld Villnow, Johnny Mirea, Ion Vasilescu, Ionel Fernic, Eugen Seno, Dorel Livianu etc. Voce : Titi Botez, Cristian Vasile, Ion Lucian, Dorel Livianu, Petre Alexandru, Gion.

CASETE ÎNREGISTRATE : Mikis Teodorakis.

Calendar muzical

1 noiembrie 1846 — Pianistul şi compozitorul Franz Liszt a susţinut recitalul de debut în Banat, concertînd la Timişoara.

2 noiembrie 1900 — Deschiderea stagiunii Teatrului Naţional din Bucureşti cu opera *Petru Rareş* de Eduard Caudella.
A fost spectacolul de debut al sopranei Onoria Popovici, ulterior cîntăreaţă la *Teatre alla Scala* din Milano.

3 noiembrie 1956 — Spectacolul inaugural al Operei de Stat din Iaşi.

4 noiembrie 1884 — Primul concert simfonic al Societăţii *Buciumul* din Bucureşti, dirijat de Constantin Dimitrescu.

5 noiembrie 1936 — Dirijorul Egizzio Massini, inspector al muzicilor armatei, a pus bazele Institutului militar de muzică din Bucureşti.

6 noiembrie 1926 — Recitalul extraordinar de pian al spaniolului José Iturbi în sala Ateneului Român din Bucureşti.

7 noiembrie 1847 — Primul concert al capelei vieneze, condusă de Johann Strauss-fiul, în sala Redutei din Timişoara.

8 noiembrie 1877 — Pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti s-a reprezentat în premieră *Ostaşii noştri*, piesă naţională cu cîntece de Fr. Damé şi D. C. Ollănescu, muzica de August Caune şi Alexandru Flechtenmacher.

9 noiembrie 1915 — Compania lirică *Grigore Gabrielescu* a reprezentat în premieră la Bucureşti opereta *Silvia* de Emmerich Kalman.

10 noiembrie 1899 — Pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti s-a reprezentat opera *Bal mascat* de Giuseppe Verdi cu baritonul Mattia Battistini.

11 noiembrie 1859 — Cu prilejul centenarului naşterii lui Friedrich Schiller s-a cîntat — în primă audiţie — la Bucureşti finalul *Simfoniei a IX-a (Oda bucuriei)* de Ludwig van Beethoven, sub conducerea lui A. Flechtenmacher.

12 noiembrie 1923 — Filarmonica din Braşov, sub conducerea lui George Enescu, a prezntat în primă audiţie absolută *Suita II-a pentru orchestră* de Paul Richter.

13 noiembrie 1900 — Pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti a avut loc premiera operei *Mignon* de Ambroise Thomas.

14 noiembrie 1943 — Marele pianist german Walter Gieseking a fost oaspetele Filarmonicii din Bucureşti, concertînd în sala Ateneului Român sub badgheta lui George Enescu.

15 noiembrie 1836 — Deschiderea Conservatorului Filarmonic-dramatic din Iaşi.

16 noiembrie 1914 — Opera studenţească din Bucureşti a reprezentat în premieră *Rigoletto* de Giuseppe Verdi, în rolul titular debutînd Jean Athanasiu.

17 noiembrie 1847 — În sala Hotelului *Fehér keveszt* (Crucea albă) din Arad a avut loc primul concert al capelei vieneze condusă de compozitorul Johann Strauss-fiul.

18 noiembrie 1905 — Pe scena Teatrului Lyric din Bucureşti trupa germană de operă şi operetă, dirijată de Waldmann, a prezentat în premieră *Frau Luna* de Paul Lincke (după 6 ani de la premiera absolută).

19 noiembrie 1915 — Violoncelista Ersilia Roşca, fiica criticului muzical Iuliu Roşca, a prezentat în primă audiţie, cu Orchestra Ministerului instrucţiunii publice, sub bagheta lui George Enescu, *Concertul pentru violoncel şi orchestră* de August Klughard.

20 noiembrie 1539 — Organistul Hieronymus Ostermayer din Braşov şi-a început seria concertelor de orgă în palatul domnitorului Valahiei din Bucureşti. Este cea mai veche menţiune a unui concert în noua Capitală a Ţării Româneşti.

21 noiembrie 1899 — Premiera operei *Boema* de Giacomo Puccini la Teatrul Naţional din Bucureşti, în rolul Mimi, apărînd Aura Teodorini sora marii cîntăreţe Elena Teodorini. Premiera absolută avusese loc în 1896 la Torino.

22 noiembrie 1899 — Debutul dirijorului Oscar Spirescu (care va realiza o strălucită carieră artistică peste Ocean) în fruntea trupei lirice *Teodorini* în opera *Crisspino e la Comare* de Luigi şi Federico Ricci.

23 noiembrie 1843 — Premiera operei *Der Vampyr* (Vampirul) de Heinrich Marschner la Timişoara.

24 noiembrie 1902 — Concert simfonic de autor, susţinut de Orchestra Filarmonicii din Bucureşti, dirijată de Alfonso Castaldi, programul fiind alcătuit exclusiv din creaţia compozitorului.

25 noiembrie 1899 — Pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti s-a reprezentat în premieră absolută opera *Carmen Secularae* de Francesco Spetrino, dirijorul Operei italiene din Bucureşti, libretul de D. C. Ollănescu.

26 noiembrie 1862 — La Sibiu a răsunat în primă audiție de concert, opera *Loreley*, op. 98 de Felix Mendelssohn-Bartholdy (fragmente).

27 noiembrie 1955 — În cadrul turneului peste hotare, Filarmonica *George Enescu* din București a concertat sub bagheta lui George Georgescu la Belgrad.

28 noiembrie 1935 — Pianistul francez Alfred Cortot a concertat la Ateneul Român împreună cu Filarmonica din București sub bagheta lui George Georgescu, interpretînd *Concertul pentru pian și orchestră* în la minor de Robert Schumann.

29 noiembrie 1935 — Pe scena Operei Române din Cluj s-a reprezentat în premieră *Iacobinul* de Antonin Dvořak.

30 noiembrie 1898 — Soprana Nuovina a interpretat rolul Margaretei din opera *Faust* de Charles Gounod, pe scena Teatrului Național din București.

1 decembrie 1841 — Prima audiție a *Simfoniei nr. 100 „Militară"* de Joseph Haydn la Timișoara.

2 decembrie 1879 — A apărut în București revista muzicală *Lyra Română*, director al publicației fiind muzicologul, fagotistul și profesorul Ion Vasilescu.

3 decembrie 1907 — Recitalul marelui violonist francez Jacques Thibaud în sala Atheneului Român.

4 decembrie 1906 — Pe scena Teatrului Național din București a avut loc premiera operei *Enoch Ardén* de Alexis Catargi, rolul titular feminin fiind deținut de soprana Hariclea Darclée.

5 decembrie 1857 — Debutul în critica muzicală a scriitorului Nicolae Filimon în ziarul *Naționalul* din București, cu foiletonul *Paralelism între fosta direcțiune și cele de astăzi.*

6 decembrie 1920 — Etnomuzicologul Constantin Brăiloiu și compozitorul Ion Nonna Otescu au pus bazele Societății compozitorilor români. Primul președinte al noii instituții a fost ales George Enescu.

7 decembrie 1841 — Cu prilejul recitalului de harpă Bochsa la Iași, cîntăreața Bishop a interpretat în primă audiție absolută cantata pentru voce și pian *Între piatra Detunata* de Elena Asachi.

8 decembrie 1870 — Orchestra Societății Filarmonica Română din București, sub bagheta lui Eduard Wachmann ,a prezentat în sala vechiului Ateneu (de lîngă Grădina Cișmigiu), *Simfonia a V-a în do minor* de Ludwig van Beethoven.

9 decembrie 1937 — Violocelistul Pablo Casals și violonistul George Enescu, acompaniați de Filarmonica din București, au interpretat în sala Ateneului Român *Dublul concert*, op. 102 de Robert Schumann.

10 decembrie 1935 — Primăria orașului București a luat hotărîrea de a-l proclama pe George Enescu „cetățean de onoare".

11 decembrie 1835 — Debutul elevilor *Societății Filarmonica* din București în vodevilul *Triumful amorului* de Johann Andreas Wachmann.

12 decembrie 1929 — Premiera operei *Mignon* de Ambroise Thomas pe scena Operei Române din Cluj.

13 decembrie 1917 — La Iași a avut loc primul concert public al Orchestrei simfonice *„George Enescu".*

14 decembrie 1847 — Primul concert al capelei vieneze, condusă de Johann Strauss-fiul la Brașov, în localul hanului *La soarele de aur.*

15 decembrie 1839 — Societatea *Männergesang-Verein* a prezentat în primă audiție integrală oratoriul *Messias* de Georg Friedrich Händel.

16 decembrie 1913 — Pe scena Teatrului *Leon Popescu* din București a avut loc primul spectacol al Operei naționale greacă *Marcos Botzaris.*

17 decembrie 1931 — Pianista Aurelia Cionca a interpretat în primă audiție, în sala Ateneului Român, recent-descoperita *Rapsodie română* de Franz Liszt.

18 decembrie 1901 — Concertul inaugural al Societății corale *Carmen* din București, sub conducerea compozitorului și dirijorului D. G. Kiriac.

19 decembrie 1877 — Pe scena teatrului din Timișoara s-a reprezentat în premieră opera *Lohengrin* de Richard Wagner.

20 decembrie 1914 — În sala Ateneului Român din București, dirijorul și compozitorul Alfonso Castaldi a prezentat *Recviemul* de W. A. Mozart, cu concursul corului și orchestrei Conservatorului.

21 decembrie 1953 — La Brașov, a luat ființă Teatrul muzical.

22 decembrie 1846 — În sala *Momolo* din București a avut loc primul recital de pian al marelui compozitor Liszt.

23 decembrie 1851 — În salonul Nicolae Mavrocordat din Iași s-a desfășurat recitalul violonistului Apolinariu Kontski.

24 decembrie 1956 — Dan Iordăchescu și Orchestra simfonică a Radiodifuziunii Române din București au prezentat în primă audiție absolută *Balada pentru bariton și orchestră* de Mansi Barberis.

25 decembrie 1885 — Pe scena Teatrului Național din București, soprana Adelina Patti a susținut în compania trupei lirice românești, condusă de George Ștephănescu, primul spectacol cu opera *Traviata* de Giuseppe Verdi.

26 decembrie 1848 — Premiera absolută a vodevilului național *Baba Hîrca* de Alexandru Flechtenmacher, libretul de Matei Millo, pe scena Teatrului Național din Iași.

27 decembrie 1931 — George Enescu a fost numit membru al *Academiei Santa Cecilia* din Roma.

28 decembrie 1959 — Artiștii amatori ai Casei de cultură a Combinatului metalurgic din Reșița au prezentat — în limba germană — opereta *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino.

29 decembrie 1875 — Pe scena Teatrului din Timișoara a avut loc premiera operetei *Liliacul* de Johann Strauss-fiul, după numai un an de la premiera absolută vieneză.

30 decembrie 1960 — Premiera absolută a baletului în 4 acte *Păcală* de Viorel Doboș, libretul de S. Popescu, pe scena operei Române din Iași.

31 decembrie 1852 — Inaugurarea Teatrului cel Mare din București cu vodevilul *Zoe sau Amor românesc*, muzica de Johann Andreas Wachmann.

Eugen VICOS

PERSONALIA

Compozitorul A. Ionescu-Butaș

Printre muzicienii care au salutat cu entuziasm actul unității naționale din 1918, s-a numărat și tînărul compozitor Alexandru Ionescu-Butaș. *Hora marii Uniri* scrisă în amintirea acelui memorabil eveniment, exprima bucuria omului care, deși încercase în timpul primului război mondial dureroasa lovitură a unei infirmități pe viață, trăise totuși momentul victoriei mult visate de poporul român. De altfel, întreaga activitate creatoare a lui Alexandru Ionescu-Butaș a rămas legată de idealurile nobile ale neamului său, mărturie vie fiind numeroasele coruri și cîntece patriotice aflate astăzi în patrimoniul Bibliotecii Academiei Române din București, majoritatea însuflețind formațiile de amatori și corurile școlare în perioada interbelică.

Născut la 20 februarie 1894 în București, Alexandru Ionescu-Butaș și-a făcut studiile la Conservatorul din Capitală cu D. G. Kiriac, Ion Nonna Otescu, Alfonso Castaldi și Dimitrie Cuclin, perfecționîndu-se la vioară cu Hubay Jenö la Budapesta (1926) și cu Otakar Sevčik la Praga (1927). Pierderea vederii l-a obligat să descifreze notația muzicală în sistemul Braille la Școala de specialitate muzicală pentru nevăzători din Vatra Luminoasă, unde i-a avut ca profesori pe A. L. Ivela și I. V. Tassu.

Dînd dovadă de o excepțională putere de muncă și mai ales de o nețărmurită dragoste față de muzică, Alexandru Ionescu-Butaș a început să compună piese instrumentale pentru vioară, coruri și cîntece școlare. Cele aproape 300 de piese rămîn mărturia unui muzician activ, unui dascăl iscusit, pasionat de munca la catedră. Anii de profesorat petrecuți la Cluj-Napoca, Gherla, Năsăud și Ploiești (1918—1955), volumele de coruri mixte și pe voci egale *Lira învățătorului*, *Privighetoarea satelor* (premiat în 1939 de Academia Română) publicate la Gherla și București, dar mai ales peregrinările la conducerea formațiilor corale *Lira Rodnei*, *Doina Someșului*, *Astra*, *Vega*, *Dorobanțul* etc., l-au făcut cunoscut pe Alexandru Ionescu-Butaș în cercurile muncitorești de pe Valea Prahovei.

Pasionat al viorii (a apărut pe scenă ca interpret solist) și dispunînd de o bună tehnică instrumentală, bun cunoscător al folclorului transilvănean, Alexandru Ionescu-Butaș a scris piese mici instrumentale, a realizat prelucrări și transcripții după capodoperele lui J. S Bach, A. Dvořak, W. A. Mozart, L. v. Beethoven, G. Fr. Händel, Ciprian Porumbescu. Cele mai cunoscute și originale compoziții în stil popular rămîn suitele *Năsăudeanca*, *Maramureșeana*, *Poemul iubirii*, *Suita pe teme prahovene*, *Suita bucureșteană*.

Din întreaga sa creație, cîteva lucrări s-au impus pe plan național. Alături de corurile *Trandafir crescut în vie* (versuri de George Coșbuc) și *Doina* (versuri de Octavian Goga), cea mai populară piesă — mergînd pînă la dispariția numelui autorului! — trebuie socotită cîntecul *Pe Mureș și pe Tîrnave* (1922), astăzi definitiv intrat în repertoriul interpreților de muzică populară și prelucrat în diverse forme vocale și instrumentale.

Ajuns la venerabila vîrstă de 85 de ani, compozitorul și pedagogul Alexandru Ionescu-Butaș își dictează memoriile artistice în liniștea Ploieștilor, orașul petroliștilor dragi, unde și-a desfășurat ultimii ani de activitate didactică. Urîndu-i sănătate și bătrînețe fericită, dorim ca artiștii prahoveni să-i promoveze la loc de cinste lucrările ce i-au făcut odinioară faimă lui Alexandru Ionescu-Butaș, muzicianul care nu s-a lăsat doborît de un destin tragic. Pilda de eroism merită recunoștința tuturor.

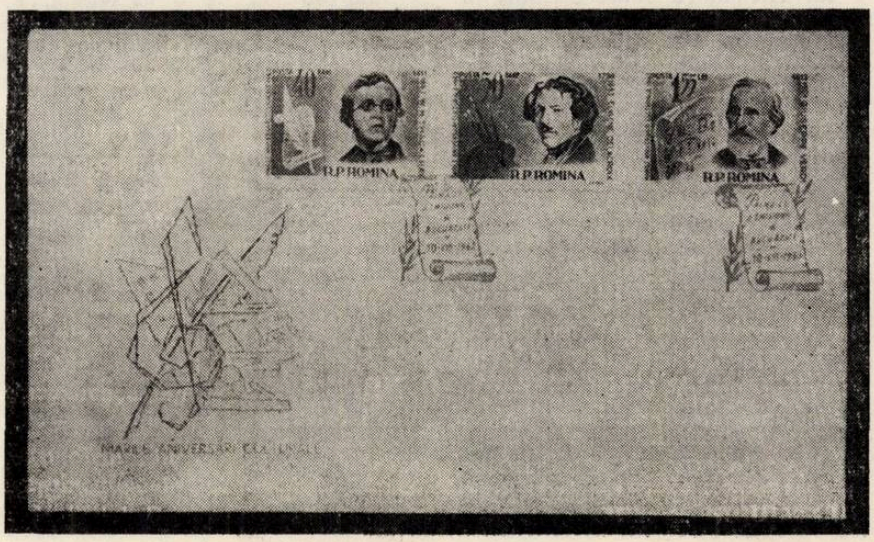
Eugen VICOS

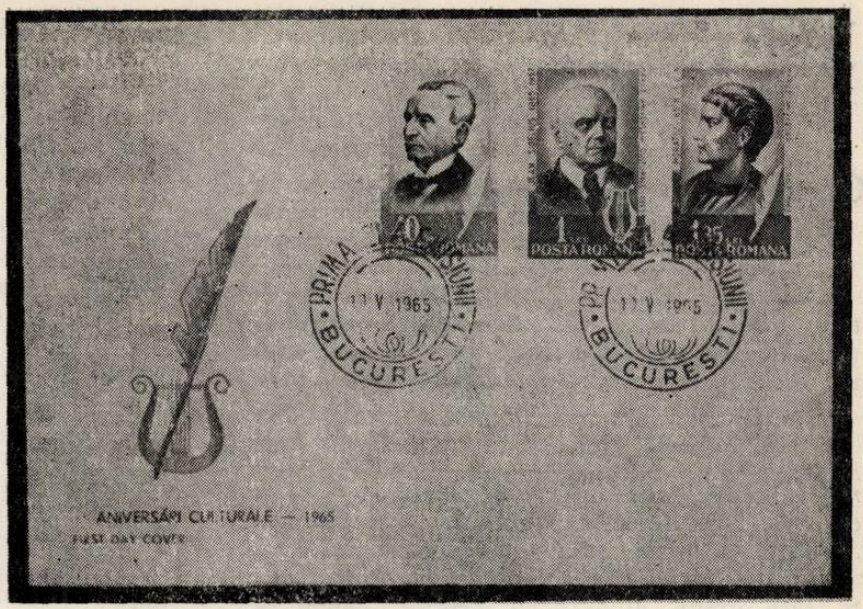
filatelie muzicală

Continuînd tipărirea mărcilor poştale cu tema „Aniversări culturale", Poşta Română a emis, în anul 1960 (2 august), o serie de nouă valori, în cuprinsul căreia şi-a găsit loc şi portretul compozitorului polonez Frédéric Chopin *(1810—1849, acel poet al pianului, cum a fost denumit, de la a cărui naştere se împlineau atunci 150 de ani. Desenele seriei au fost realizate de Şerban Zainea, iar mărcile au fost tipărite (heliogravură) pe hîrtie albă, cu filigran, dantelat, într-un tiraj de un milion de serii complete. În „Catalogul mărcilor poştale româneşti (1974)", marca pe care este imprimat portretul lui Chopin figurează la nr. 1989 (1,75 L, brun-gălbui). Alături de Chopin, în serie au mai fost reproduse portretele următorilor mari oameni de cultură : scriitorul rus L. N. Tolstoi, scriitorul american Mark Twain, pictorul japonez Katsushika Hokusai, poetul francez Alfred de Musset, scriitorul englez Daniel Defoe, matematicianul János Bolyai, scriitorul rus A. P. Cehov, savantul german Robert Koch. Pentru completarea bibliografiei celor care doresc să cunoască amănunte din viaţa şi activitatea lui Chopin le recomandăm şi romanul lui André Maurois,* Lelia sau Viaţa lui George Sand, *apărut în traducere românească la Editura muzicală în anul 1978.*

În anul 1962 (9 iunie), în cuprinsul unei noi emisiuni cu tematica „Aniversări culturale", a apărut o serie de trei valori, în care se poate vedea şi portretul filozofului, scriitorului şi muzicianului francez Jean-Jacques Rousseau *(1712—1778), cu prilejul a 250 de ani de la naştere. Creaţia muzicală şi muzicalogică a lui J.-J. Rousseau este mai puţin cunoscută publicului larg, fapt care trebuie totuşi să ne determine să cercetăm dicţionarele de specialitate : autorul* Confesiunilor *a scris muzică de operă, a scris un* Dicţionar de muzică (1767) *— cu un conţinut valoros, dar şi cu numeroase pagini în care pamfletul aruncat lui Rameau şi muzicii franceze face parte dintr-un anumit subiectivism al său, cunoscut şi apreciat ca atare — apoi articole, scrisori, dizertaţii etc. în care sînt adunate numeroase consideraţii pertinente la adresa muzicii epocii sale. Mărcile au fost tipărite (heliogravură) după desenele lui Şerban Zainea, pe hîrtie albă cretată, fără filigran, dantelat. În „Catalogul mărcilor poştale româneşti (1974)", marca pe care a fost reprodus portretul lui Rousseau figurează la nr. 2155 (40 B — oliv închis). Alături de J.-J. Rousseau au mai apărut în serie portretul scriitorului român I. L. Caragiale şi al filozofului rus A. I. Herzen. O ştampilă specială a fost aplicată pe un plic „prima zi a emisiunii" (First Day Cover).*

Următoarea emisiune de „Aniversări culturale" oferă filateliştilor şi portretul celui mai îndrăgit compozitor italian de operă, Giuseppe Verdi *(1813—1901), reprodus pe o marcă componentă a unei serii emise de Poşta Română în anul 1963 (10 august), cu prilejul a 150 de ani de la naşterea muzicianului. Mărcile au fost tipărite (heliogravură) după desenele lui Şerban Zainea, pe hîrtie albă cretată, fără filigran,*





dantelat, într-un tiraj de un milion de serii complete (cinci valori în serie). Alături de Verdi, în serie mai figurează și portretele următorilor oameni de artă și cultură: scriitorul englez William Makeplace Thackeray, pictorul francez Eugène Delacroix, savantul român dr. G. Marinescu, actorul și regizorul rus K. S. Stanislavski. În „Catalogul mărcilor poștale românești (1974)", marca pe care este reprodus portretul lui Verdi figurează la nr. 2264 (1,55 L — brun-roșcat și gri-oliv). Graficianul a compus desenul portretului compozitorului avînd ca fundal un fragment de manuscris pe care este scris incipitul primelor trei portative din știma celebrei arii a lui Radames, „Celeste Aida" (fără textul literar). Cu prilejul punerii în circulație a acestei serii de „Aniversări culturale" au fost emise și două „plicuri prima zi" (First Day Cover); pe unul din ele se vede și marca poștală pe care este reprodus portretul lui Verdi, fiind ștampilat cu o ștampilă special emisă pentru această serie (plic pe care îl vom reproduce și noi alăturat).

În anul 1965 (10 mai), Poșta Română a emis o nouă serie de „Aniversări culturale", în cuprinsul căreia a fost reprodus și portretul compozitorului finlandez Jean Sibelius *(1865—1957), cu prilejul a o sută de ani de la naștere. În „Catalogul mărcilor poștale românești (1974)", marca pe care a fost reprodus portretul lui Sibelius a fost înregistrată la nr. 2497 (1 L — negru, carmin închis), alături de Ioan Bianu, Anton Bacalbașa, Vasile Conta, Horațiu, Dante Aligheri. Această serie de aniversări a fost tipărită (heliogravură) după desenele lui Șerban Zainea, pe hîrtie cretată, dantelat, într-un tiraj de un milion de serii complete. În prima zi a emisiunii a fost pus în circulație și un „plic prima zi" (First Day Cover) folosindu-se o ștampilă specială (plic pe care îl vom reproduce alăturat).*

Titus MOISESCU

INTERVIURI

Convorbire cu Pascal Bentoiu

— Maestre Pascal Bentoiu, voi structura punctele primei părți a discuției noastre în jurul unor idei pe care le-ați exprimat în două eseuri ale dumneavoastră : „Imagine și sens" și „Gîndirea muzicală". Mi se pare că, pe marginea a ceea ce ați scris mai demult, astăzi veți putea veni cu cîteva precizări și adînciri menite să aducă, mai ales acelora care nu v-au citit cu atenție cărțile, un plus de claritate. Scriați : „Condiția sine qua non a artei : o comunicare prin mijlocirea materialului". Există însă opinii diverse cu privire tocmai la acest „material", în poezie cuvîntul, în muzică sunetul ș.a. ; se consideră, încerc să fac o sinteză simplă asupra acestor opinii, că „materialele" cu care operează diferitele arte pot fi contopite, important fiind numai fiorul comunicării și nu individualitatea modului sau a „materialului" comunicării.

— Am impresia că nu „fiorul comunicării", cum spui dumneata, ar fi elementul de care s-ar ține seamă în dauna individualității materialului, ci fenomenul indiferenței la material are altă sursă și anume : părerea, de esență structuralistă, că raportul a două cantități exprimabile cifric semnifică același lucru, în orice condiții, independent de natura materialului. De pildă raportul de la 1 la 2 ar rămîne valabil ca o esență indestructibilă și totodată semnificativă, fie că e vorba de număr de grame, de centimetri, de vibrații sonore sau vibrații luminoase.

Esențială deci ar apărea dispunerea caracteristică a cantităților, chiar și în clipa cînd transformăm timpul în spațiu și vice versa. Iarăși ca exemplu : din punctul de vedere al structuralismului muzical, o succesiune de intervale sau suprapunerea (în acord) a acelorași intervale e cam același lucru. De unde — concret — derivă armonia serială ș.a.m.d. Tentația cea mare, dar care în raport cu gîndirea artistică de orice fel, edificată prin milenii tocmai în lupta cu materialul, apare încă utopică, tentația cea mare — spun — este : a găsi substratul comun al tuturor ramurilor gîndirii umane. Deci a unifica, în idee, știința cu arta, științele de orice fel cu artele de orice fel, diverse arte între ele, ș.a.m.d. Or, se pare că unii oameni, a căror valoare și generozitate nu o pun aici în discuție, și-au închipuit puțin prea repede că au găsit acest substrat și s-au grăbit să prezinte și aplicații, încorporări-traduceri ale gîndirii de un anume fel în materialele nepresupuse inițial, ca de pildă încorporarea de idei matematice sau logice în material sonor. Viitorul va decide dacă demersul e valabil. Deocamdată am unele îndoieli pe care sînt gata să le discut — dar nu la microfon — cu orice om de bună credință.

— „Explicațiile (asupra artei) nu vor putea niciodată înlocui primul moment de emoție reală, iar dacă este nevoie de foarte multe comentarii, e întotdeauna semn că opera nu are destulă vigoare. Marii autori tragici se supuneau judecății publicului atenian fără explicații !!" — scriați. Din punctul dumneavoastră de vedere, cel al compozitorului, afirmația este perfect justificată ; totuși, pentru ca discuția noastră să capete conturul întregului, va fi nevoie să vă explicați : astfel încît vă întreb, cărei năzuințe umane, artistice, se circumscrie componistica dumneavoastră ?

— În momentul în care propun din punct de vedere teoretic o anumită idee, ea nu este obligatoriu ieșită din nevoia de a-mi apăra propriul demers componistic. Prin urmare faptul că pretind artei să-mi provoace emoție reală nu are a face cu năzuințele mele umane și artistice. Este vorba de o cerință formulată în urma contactului cu de mii de ori mai multe opere artistice decît aș putea eu concepe într-o viață întreagă. Opere muzicale, desigur, dar și literare, picturale, sculpturale, arhictectonice, dramatice, coregrafice. În ce mă privește caut tocmai să nu „circumscriu" în nici un fel componistica mea. De îndată ce simt că începe circumscrierea, n-am altă năzuință decît să o sparg, să o resping. Ceea ce poate explica o marcată diversitate de preocupări, care unora le place iar altora nu. Dar asta s-ar fi întîmplat oricum aș fi compus !

— Mă gîndesc mai cu seamă la două lucrări de Pascal Bentoiu pe care le socotesc intrate în istoria muzicii românești, în virtutea selecției pe care însăși istoria culturii o execută : „Sonata pentru vioară și pian" și opera „Hamlet".

— Dragă Adrian Georgescu, faptul că dumneata ai ales două din lucrările mele nu poate decît să mă bucure, dar asta încă nu e totuna cu selecția operată de istoria culturii. Cred că această selecție se va preciza mult mai tîrziu. Dar sînt gata să discut aceste două lucrări, cum aș fi discutat oricare alte două lucrări ale mele. N-aș dori însă să mă întind nejustificat. Voi fi deci extrem de scurt : a) Sonata pentru pian și vioară a fost clădită pe principiul maximei economii de gesturi de care eram capabil, iar materialul este expus în două mișcări, aș zice două panouri, perfect complementare pe toate planurile : mișcare, formă, dinamică ș.a.m.d. Expresiv, cred că ea redă în bună măsură starea de spirit dominantă a autorului în perioada compunerii (1961—62). b) „Hamlet" e mult mai complicată. Mai barocă, aș zice, fără intenția — desigur — de a-mi denigra lucrarea, ci de a o caracteriza. (Dar poate că tot genul operei este baroc, tocmai datorită confruntării între faptul poetic-dramatic și cel muzical).

— *Purcell, Orfeul britanic, scria undeva : „Muzica și poezia au fost întotdeauna recunoscute drept surori mergînd mînă în mînă și susținîndu-se una pe alta... La fel cum poezia este armonia cuvintelor, tot așa și muzica este cea a sunetelor ; pe cît poezia se ridică deasupra prozei și a elocinței, tot atît muzica reprezintă la rîndul ei exaltarea poeziei și dacă, fără îndoială, pot fi excelente fiecare în parte... este sigur că ele pot excela și mai mult cînd sînt reunite, căci atunci nimic nu le mai lipsește perfecțiunii lor, iar ele ne apar drept spiritul și frumusețea adunate într-o singură persoană". Poate că digresiunea pe care am făcut-o introducînd acest citat este lungă, însă ea are un limpede scop : care a fost reacția compozitorului dinaintea capodoperei shakespeariene „Hamlet", mai cu seamă că intenția sa era aceea de a scrie muzica pornind de la celebra piesă ?.*

— „Reacția compozitorului în fața dramei shakespeariene" ? Nu e vorba de o „reacție". Am cunoscut lucrarea, într-o primă lectură, în adolescență. Am recitit-o de nu știu cîte ori în mai multe limbi, am văzut-o reiterat pe scenă, am văzut-o în cîteva versiuni cinematografice, am compus eu însumi — cu ani de zile înaintea operei propriu-zise și complet independent de ea — muzică de scenă pentru una dintre montări, iar dumneata mă întrebi de reacția în fața acestei piese ! Am avut mii de reacții în timp, am trăit intens această temă cu mulți ani înainte de a ști că voi scrie o operă cu acest subiect. Un singur lucru pot spune : din momentul în care m-am hotărît la scrierea unei opere, a contat mult mai mult arhitectonica muzicală, materialul muzical, echilibrul suprafețelor sonore decît orice idee abstractă despre text și chiar decît litera textului. Libretul mi l-am constituit cum aș fi desenat fundațiile unei viitoare clădiri și în funcție de scopurile muzicale. Adică am încercat să ridic un edificiu muzical cu o structurare spirituală înrudită, atîta tot. Acest lucru, departe de a constitui o contradicție cu cele afirmate de mine la prima dumitale întrebare, ilustrează — dimpotrivă — temeinicia lor, experimentată în fapt.

— *Poate că nu este tocmai potrivită, în contextul discuției noastre o astfel de întrebare, cu toate acestea, aș vrea să cunosc care sînt maeștrii cărora le datorați formația dumneavoastră multilaterală și „curajul" de a aborda genuri muzicale socotite azi ca neeficiente din perspectiva expresivității : simfonia, opera...*

— Datorez unui singur maestru, cunoscut de mine în carne și oase, formația mea : e vorba de Mihail Jora. Dar nu el m-a determinat să scriu simfonie sau operă ori altceva. E deajuns să parcurgem lista foștilor elevi ai lui Jora spre a vedea că nu este nici o legătură între învățătura maestrului și genurile predilecte ale fiecăruia. Pe de altă parte nu cred că există vreun gen apriori „neeficient". Există numai lucrări neeficiente.

— *Acordați termenilor propuși o precizie specială în stricta lor noționalitate, iar un cititor neobișnuit, s-ar putea simți dezorientat, fiindcă, se știe, nu întotdeauna cuvintele prind sensul univoc a ceea ce vor să exprime.*

— Nu eu acord termenilor propuși „o precizare specială în stricta lor noționalitate", ci însăși logica cere identitatea unui termen cu el însuși pe tot cuprinsul unui raționament. Un eseu este un raționament extrem de complex, dar de fapt un raționament. Deci doresc identitatea termenului cu el însuși pe tot parcursul unui eseu, al unei cărți, al unei gîndiri estetice; dacă sensul se modifică doresc să fiu anunțat. Iar dacă termenul e plurivoc, vreau să știu care sînt sensurile posibile și în ce accepțiune e propus termenul de fiecare dată. Dacă nu ne luăm precauțiile mai înainte descrise riscăm să nu ne plasăm într-o gîndire teoretică, științifică, estetică, ci să patinăm într-o manieră pseudopoetică. Spun pseudopoetică, întrucît poezia ca atare știe de la început despre acest „patinaj", tocmai de aici își scoate mare parte din farmecul, deci din adevărul ei. Dar gîndirea teoretică nu are dreptul să cocheteze cu astfel de lucruri.

— *Circulă idei care anunță, prevestesc, statornicesc crepusculul culturii vest-europene ; își au ele justificarea în muzica secolului XX ?*

— E cert că muzica traversează o îndelungată criză de limbaj. Dar nu numai ea, și celelalte arte. Nu am orizontul și pregătirea necesară ca să decid dacă trăim crepusculul unei culturi sau nu ; știu însă că ceea ce numim cultură europeană n-a avut deloc o evoluție liniștită, calmă, continuă, gospodărească. Evoluția culturii e dramatică este semnul exterior al unei drame continui — în sensul cel mai profund al cuvîntului, — a spiritului uman. Deci faptul că într-un deceniu tonalitatea se zdruncină iar în cel următor este redescoperită (uneori într-un fel infantil) nu mi se pare concludent pentru destinele mari ale culturii muzicale.

— *„Criza de mijloace" — sintetic denumind un fenomen destul de vast, n-ar putea fi criza sensibilității și a expresivității sărăcite ?*

— Este foarte posibil să fie așa ; cred chiar că ai dreptate : ar trebui să ne ocupăm de „o criză a sensibilității" mai degrabă decît de una a mijloacelor.

— *Care este locul pe care îl ocupă muzica românească în teribila efervescență cu orientări atît de contradictorii ?*

— Muzica românească se acoperă în anii noștri de o glorie indestructibilă ; ea vădește unele dintre cele mai solide — adică mai profund ancorată în valorile umane — poziții estetice posibile astăzi în lume.

Afirm — și știu ce spun, pentru că cunosc producția ultimilor douăzeci de ani în proporție de aproximativ 90 la sută — că niciodată frontul acoperit de creația românească n-a fost mai larg în ce privește tematica și preocupările și că niciodată succesele reale n-au fost mai numeroase. Socot că această minunată productivitate ar putea fi și ar trebui mai bine valorificată, atît în interior, cît, mai ales, în exteriorul țării.

Nefăcînd tot ce s-ar cuveni pentru muzica românească, ne lipsim de un ambasador de mare noblețe și de mare putere de convingere.

— *Dacă un compozitor nu și-a aflat „terenul predilect exprimării" înseamnă că nu posedă forță expresivă ?*

— Compozitorul, după opinia mea, nu „află" în afara lui un termen de exprimare (deci se poate întîmpla să-l afle, după cum s-ar putea să nu-l găsească). Nu. Ci compozitorul (artistul, în general) creează, construiește prin operele sale (ca și prin investigațiile sale teoretice și experimentale) un teren în care „forța expresivă", cum spui dumneata, face una cu materialul și datele structurii. Forța expresivă nu e supraadăugată structurii, ca zahărul deasupra plăcintei. Ea reiese din structură, ea este partea care rezultă pentru noi, la modul subiectiv, atunci cînd ne îmbarcăm împreună cu interpreții în vechiul obiectiv constituit de datele structurale în desfășurare, în „actualizare", cum spun eu, reluînd un bine cunoscut termen aristotelic.

— *Nu întotdeauna noutății mijloacelor și modalităților îi este corolar și noutatea mesajului transmis...*

— Noutatea mijloacelor și modalităților, dacă nu este creată, ci pur și simplu împrumutată, ca linia unui costum după ultimul jurnal de mode, nu are, firește, cum să susțină cine știe ce noutate a mesajului. Am mai mult respect pentru mica noutate inventată de cutare compozitor în scopul transmiterii sau clarificării unui sens, decît pentru marea și revoluționara noutate împrumutată de cutare altul de la vreun model de la noi sau din alte părți. Disputa, acum și oricînd, nu este între muzica avansată și muzica retrogradă, ci între muzică bună și muzică slabă ; între muzică cu sens și greutate și muzică fără sens și deci fără consecință. Evident, lucrările nu pot fi despărțite așa de net cum am despărți oile de capre. Judecata estetică se cuvine mult și continuu nuanțată.

— *Se vorbește excesiv și cred, nu întotdeauna cu folos, despre mijloacele de exprimare sau, altfel spus, tehnică, și prea puțin despre forța și „greutatea" sau ponderea expresivității. În ceea ce mă privește consider, și nu sînt singurul care am preluat această judecată, că, spre deosebire de știință care poate fi depășită din punctul de vedere al tehnicii de la o etapă la alta, capodoperele artistice rămîn eterne, cunosc durabilitatea de-a lungul veacurilor. Deci, este clar, nu putem spune, în nici un sens, că un clasic este mai puțin evoluat decît un modern, că este perimat din pricina modalităților uzitate ; astfel, Beethoven ar fi socotit inferior lui Webern, Enescu compozitorilor români de ultimă oră. O privire de ansamblu asupra „modernismului", înțelegînd prin aceasta noutatea mijloacelor și a mesajului, dacă este cu putință, nu trebuie să treacă cu vederea eternul...* —

— Sînt de-acord cu dumneata în ce privește comparația între știință și artă. Ceva mai mult : cred că marca neconfundabilă, identitatea unui popor, este afirmată mai degrabă de produsele gîndirii sale artistice, decît de cele ale gîndirii științifice, care — prin natura lucrurilor — se înscriu pe dată într-un fond comun omenirii ca întreg. Ce poate fi mai admirabil decît teoria relativității, de pildă ? Dar mă interesează acest lucru mai mult pentru omenire în general și mai puțin decît pentru cutare colectivitate umană în special. Nu mai știu prea bine ce naționalitate avea Einstein, nici în ce țară a publicat prima dată tezele sale, care de a doua zi au putut să devină bun comun al savanților de pretutindeni. Dar îmi este extrem de prețios să știu cum și în ce împrejurări au trăit Luchian sau Andreescu, ori Enescu. Opera lor vorbește în modul cel mai concret posibil despre poporul din care s-au ridicat, despre bucuriile și durerile lui, despre noblețea și spiritualitatea lui specifică. Acestea numai arta le poate mărturisi, tocmai pentru că gîndire fiind, se petrece întotdeauna la nivelul concretului, la nivelul unui material anume, neconfundabil și de neînlocuit.

În ce privește „modernismul" muzical, am un mare respect pentru toate inițiativele sincere și inspirate, în vederea forjării unor materiale noi, a unor relații noi între sunete, a unor noi direcții în gîndirea muzicală. Sînt convins că vremea viitoare va reține unele realizări actuale drept reușite foarte mari. Totodată însă, mi se pare că în general există încă un oarecare dezechilibru între partea de energie spirituală afectată problemelor de material și structură și cea consacrată necesităților expresive. Evident, cum spuneam, nu e vorba de lucruri separate : ele se condiționează, ceva mai mult, ele rezultă una din alta. Dar — ca să fiu concret — căutarea în vederea căutării și a afirmării noului in abstracto este una, și căutarea în vederea expresiei și a expresivității este altceva. Dacă există o anumită necesitate interioară de exprimare a unor realități spirituale, această forță lăuntrică va avea o anume culoare, o anume identitate, o anume direcționare. Dacă însă nu există decît dorința de a construi ceea ce nu s-a mai construit, așa, de dragul schimbării, atunci lucrurile iau alt drum și pot — foarte lesne — să se degradeze. Poate că secretul acestor extrem de subitile diferențieri stă în „acea criză a sensibilității" la care — cu multă penetrație — te-ai referit dumneata mai înainte.

— *Ați scris cîndva : „Dacă artei sunetelor îi mai sînt rezervate pe viitor culmi, ele vor fi atinse numai cînd problema vocabularului va înceta să fie cea principală și dacă vocabularul îmbogățit va putea participa la structurări complexe, în acord cu infinita complexitate a psihicului și a mentalului omenesc". Vă invit să dezbateți această opinie pînă la ultimele ei înțelesuri.*

— Cred că am răspuns oarecum și la această întrebare. Aș dori să accentuez că omul are datoria, față de sine însuși, să-și cultive fără încetare spiritul ; „infinita complexitate a psihicului și mentalului" poate fi și ea degradată,

dacă omul își permite cantonarea lui în automatisme neconcludente, dacă omul își dă voie sieși să devină un robot care acționează precis și repede la un număr limitat de comenzi, în schimb nu poate vibra la cîntul unei privighetori sau la auzul Simfoniei în sol minor de Mozart (e cam același lucru). Bogăția interioară se îngrijește și se dobîndește poate mai greu decît cea exterioară. În muzică, materialul e o bogăție exterioară. Sensurile inefabile constituie bogăția lăuntrică. Pe acestea, deci, le voi căuta mai întîi.

Adrian GEORGESCU

Convorbire cu Iannis Xenakis

— Cum puteți defini originalitatea unei compoziții, în ce constă valoarea ei ? Ce curente creatoare considerați că există la această oră și care sînt contribuțiile aduse de ele la dezvoltarea limbajului și esteticii componistice ?

— O compoziție originală este, prin definiție, o lucrare care nu a mai fost scrisă pînă acum ! Deci nu conține lucruri care imită, sau plagiază alte opere, alte gînduri creatoare. Tot prin definiție, o compoziție originală conține o cantitate foarte mare de inteligență și deci este autentică din punct de vedere estetic — în sensul general al termenului. Nu mă gîndesc la un anumit loc sau timp dat, ci la ansamblul de timpuri și locuri date.

În privința curentelor care există astăzi, nu mă pot pronunța cu prea multă claritate. În juriile din care am făcut parte în ultimul timp, am citit destule partituri semnate de tineri compozitori și pot afirma că există o tendință de a se face muzică aproximativă, care, după părerea mea conține prea puțină originalitate ; adică se utilizează frecvent mase de glissandi, mase de sunete fără articulație internă, fără organizare internă și macroscopică. Este ca un fel de joc de cuburi sau de pete, sau chiar ca o trăsătură de culoare de la stînga la dreapta, dată odată pentru totdeauna. Acest curent este cel mai important. Alături de el — această orientare care se manifestă cu mare abundență și ascunde multă naivitate și absență a talentului în același timp — există curentele care au apărut în ultimii ani care se dezvoltă și se bazează pe tehnologie, apelînd la calculatoare, ordinatoare și, în particular la ordinatoare complexe cu concretizoare numeric-analogice. Apreciez că un curent al muzicii seriale nu mai există azi iar muzica tonală este sau scrisă de către compozitori mai vîrstnici, sau există numai în muzicile oficiale. În SUA, muzica serială se dezvoltă în universități și acest lucru este foarte important, fiindcă profesorii care predau muzica acolo au învățat să practice acest sistem cînd erau tineri și-l continuă și astăzi, fără să-și mai pună probleme estetice.

— O problemă foarte discutată este aceea a condițiilor necesare unei bune școli de compoziție. Ce poziție adoptați, în acest sens, privind învățămîntul muzical de la primele grade și terminînd cu Conservatorul ? Ce calități sînt necesare viitorilor compozitori și ce condiții ar trebui să îndeplinească profesorii ?

— Problema compoziției muzicale trebuie abordată încă de la o vîrstă mică. Educația va trebui să debuteze prin ascultarea muzicii din toate timpurile ; nu numai muzică clasică sau contemporană, ci și artă muzicală aparținînd diferitelor civilizații : muzica chineză, japoneză, africană. Trebuie avut în vedere faptul că mari civilizații muzicale mai există și astăzi, nesubjugate de muzica occidentală. Apoi trebuie dezvoltate o serie de mijloace (exersarea producerii sunetelor, a sonorităților). Este un al doilea lucru fundamental pentru educația copiilor. Paralel, ei ar trebui să învețe teorie. Ce fel de teorie ? Nu vorbesc numai de solfegiu — acesta este un lucru necesar — ci de o teorie ceva mai importantă, care trebuie să apropie micii creatori de știință, de matematici, să-i învețe să gîndească în spațiu, geometric etc. În plus, dotarea școlilor trebuie să cuprindă, în afară de sursele obișnuite de producere a muzicii, fie surse electroacustice, instrumente cu butoane și mici ordinatoare, care permit copilului să se joace cu structuri de ordine și care pot chiar să-l conducă la o mare facilitate în învățarea celorlalte materii. Încet, încet, conexiunea între știință și artă, pe de o parte și tehnologie, pe de altă parte — un lucru absolut necesar, se va face trecînd prin filozofie, adică filtrînd estetic și filozofic toate nivelele de cunoaștere ale apropierilor.

— Cunoașterea folclorului a jucat vreun rol în creația dvs ?

— Mi-am apropiat folclorul cînd eram tînăr, apoi am învățat să-l recunosc și să-l ascult. A trecut mult timp de cînd nu mai cercetez folclorul absolut și de cînd acesta s-a transformat într-un subjugat al muzicii savante. Folclorul este o armă cu care putem să arătăm foarte diferite sonorități și maniere de a face muzică. Vorbesc de folclor în general. Nu numai de cel român, ci și de cel balcanic și, de asemenea, de muzica folclorică tradițională. Mă gîndesc la tradiția diferitelor nivele de civilizație, care s-a pierdut din diferite motive. De exemplu, în Balcani, dominația turcă a distrus multe lucruri. Totuși, aici, nu din întîmplare, există un fel de comuniune folclorică, care coboară din antichitate, traversînd Imperiul Bizantin ! Vorbesc, de asemenea, de tradiția din Indii, din Asia, mai ales din Indii, Japonia, China : fie muzica tradițională, fie cea de curte, fie limbajul popular sau folcloric, cum se numește în mod curent.

— În ce postură trebuie să se situeze compozitorul în relația cu orchestra, cu corul sau cu diferiții interpreți ?

— Cred că compozitorul trebuie să știe să aprecieze particularitățile celorlalți factori, să aibă o mare capacitate de imaginație în toate aceste domenii și să știe să creeze diferențiat, pentru că sînt foarte pasionante toate sonoritățile produse de surse diferite

— Ați urmărit în creația dv. realizarea unui dialog cu publicul, cu interpreții ?

— Eu stabilesc un dialog cu interpreții, cînd acest lucru este posibil, adică atunci cînd interpreții sînt deschiși pentru dialog, cînd ei vor să dialogheze cu compozitorul. Adesea însă interpreții, sub influența celor învățate în școli, cînd ei continuă, în mod conservator, această viață interpretativă și nu se interesează de ceva nou, fac imposibile dialoguri. Ei le susțin atunci doar din obligație și pentru că sînt solicitați, ca membri ai unei orchestre : sau nu le face deloc, dacă se pot eschiva. În privința publicului, lucrurile sînt asemănătoare. Dialogul cu publicul are loc prin muzică, fiind determinat de interesul pe care publicul, mai ales publicul tînăr, îl poartă lucrului meu și atunci explicațiile pot urma, dacă eu sînt la fața locului, lămurind atitudinile de creație cele mai generale, atitudinea în fața muzicii, în fața vieții. Este interesant de observat că tinerii lipsiți de o cultură muzicală specială, se dezlănțuie pur și simplu în aria problemelor de estetică și de muzică, lucru care se poate observa în felul cum pun problemele, în dialoguri fără sfîrșit etc.

— Considerați utile, din punctul de vedere al compozitorului modern, schimburile de idei, cunoașterea reciprocă ?

— Schimbul de idei este, într-adevăr, un lucru important, mai ales schimbul de muzică, în festivaluri, concerte ș.a. Cele cîteva festivaluri care există nu sînt îndestulătoare pentru a crea climatul necesar învățării reciproce, al informației bogate. Acest lucru trebuie să se facă pe o perioadă mai mare de timp, într-o manieră inteligentă, cu mult gust, pentru că există multă muzică scrisă fără rost, care atentează chiar la genul muzicii ! Dar e absolut indispensabil să se practice acest fel de manifestări, fiindcă muzica e chemată, în planul general al culturii, să îndeplinească un rol particular.

— Se știe că problema difuzării muzicii contemporane este mai dificilă, în momentul de față, decît creația însăși...

— Difuzarea muzicii contemporane nu este numai o chestiune a muzicii zilelor noastre, ci și o problemă de educație, ea trebuie să facă parte din viața de zi cu zi, să ne însoțească permanent. Desigur, rezolvarea ei nu e ușoară. Proporția repartizată muzicii și cercetării muzicale, în programele de radio sau în concerte, pe parcursul anului, e neînsemnată. Responsabilii în cauză nu par să țină cont de faptul că există un decalaj, care trebuie depășit. Este ca și cum am continua să învățăm în universități numai fizica secolului XIX, neglijînd fizica cuantică și pe cea atomică.

Convorbire realizată de :

Anton DOGARU

PREZENȚE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE

ORESTIA II de Aurel Stroe la Avignon

În noiembrie 1978, am avut bucuria să prezint în Studioul Radioteleviziunii opera lui Aurel Stroe — *Orestia II.* Cu toții — compozitori, muzicologi din diferite generații, iubitori ai artei romantice și pasionați ai creației veacului nostru, militanți pentru triumfurile mai vechi sau mai noi ale artei românești — am fost impresionați (fapt atestat de cronicile entuziaste inserate în coloanele publicațiilor noastre cultural-artistice), de torentul de idei al lui Aurel Stroe, de tensiunea cu care-și ține discursul, de modul în care compozitorul a rămas fidel, într-o lucrare de ecou, marilor probleme pe care le pune dezvoltarea artei contemporane românești.

În cursul lunii iulie, opera a fost reluată pe parcursul a 3 spectacole, la cel de al 33-lea Festival de la Avignon, în cadrul unei agende la care au contribuit creatori și interpreți de frunte ai Franței contemporane.

În regia lui *Lucian Pintilie* și conducerea muzicală a lui *Boris de Vinogradov,* spectacolul cu opera românească a unit o strălucită echipă de cîntăreți și instrumentiști : Jacques Bona (Oreste), Ahmed Tayeb (Pylade), Anne Bartelloni (Electra), Zoila Munoz (Clytemnestra), Philippe Plät (Egist), Mauricette Agnel, Nadine Donkhan, Anne Germain, Christiane Legrand, Nicole Oxombre (Coeforele).

Cronicarii francezi Colette Godard în *Le Monde,* Jean Pierre Leonardini în *L'Humanité,* Nicole Salabert în *La Marseillaise,* Jean Jacques Lerrant în *Le Progrès,* Jean Boisseau în *Le Provençal,* au primit cu entuziasm spectacolul de la Avignon.

„Partitura lui A. Stroe — scrie cronicarul de la *L'Humanité* — s-a ridicat la înălțimea textului. Este o sinteză de melodii de obîrșie populară și savante și moderne sonorități care pun în lumină un compozitor demn de acest nume", iar cronicarul de la *Le Provençal* vorbește despre frumusețea muzicii lui Aurel Stroe, „savantă la extrem prin textura sa modernă dar care prin forța sa de invocație a știut să sape în noaptea timpurilor".

„Cei ce ascultînd o arie de Offenbach vor spune ne trebuie ceva nou, ce n-a mai fost în lume, nu vor fi dezamăgiți de partitura lui A. Stroe" — nota Jean Boisseau.

Analizînd partitura compozitorului, „densitatea, elocința, elocvența constantă a partiturii *(Le Provençal),* forța cu care reușește să surprindă elementele esențiale ale textului lui Eschil, cronicarii remarcă arta deosebită a conceptului regizoral, arta cu care a reușit să augmenteze valorile muzicale ale lucrării.

„Am asistat — scria Nicole Salabert — la un spectacol complet, omogen, în spiritul clasic al operei ca și al tuturor noutăților frapante, ...un spectacol cu o mare unitate de spirit, de concepție, de climat..."

„Opera lui A. Stroe este o lucrare puternică care nu și-a început decît cariera scenică la Avignon" — își încheia cronica Jean Jacques Lerrand.

IOSIF SAVA

Flautistul Florin Ouatu

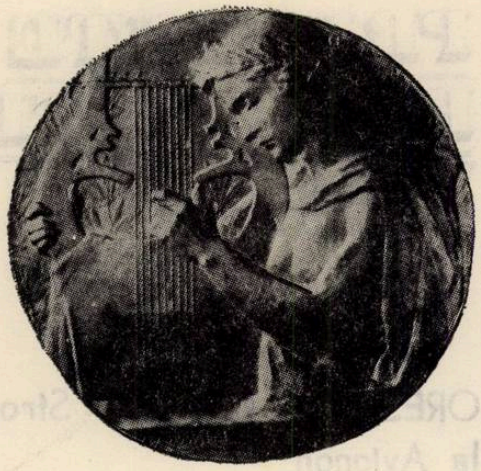
Școala interpretativă românească și muzica românească se afirmă cu fiecare prilej în confruntările artistice de peste hotare. De curînd, Florin Ouatu — prim flautist în orchestra simfonică din Ploiești — a obținut un binemeritat succes la concursul internațional pentru instrumente de suflat de la Ancona, Italia.

Aflat abia la a II-a ediție, concursul internațional de la Ancona se remarcă printr-o mare selectivitate și exigență impuse prin prezența în juriu a unor personalități ale vieții muzicale europene : Goffredo Petrassi — președinte, Gareth Morris (Anglia) — flaut, Lothar Faber (R.F.G.) — oboi, Gabor Janota (Ungaria) — fagot etc., dar și prin inițiativa de a valorifica instrumentele de suflat și de a descoperi noi talente și posibilități de exprimare. Cele trei categorii de participare — diplomați, amatori și muzică de cameră — dau posibilitatea să concureze unui număr foarte mare de instrumentiști. La categoria diplomați la care a participat, Florin Ouatu și-a depășit cei 40 de concurenți, instrumentiști din S.U.A., Canada, R.F.G., Italia, Franța, Japonia, reușind să obțină premiul special al juriului pentru interpretarea muzicii contemporane în condițiile în care nu s-au acordat premiile I, II, III. A impresionat în mod deosebit prin interpretarea *Sonatei pentru flaut* de Tiberiu Olah, pe care a cîntat-o și în concertul de gală.

Iată așadar o nouă izbîndă a artei interpretative românești — flautistul Florin Ouatu — un nume nou ce urcă treptele afirmării și care se va impune, credem, în viața muzicală românească.

Rodica ILIESCU-GEORGESCU

Al VII-lea concurs internaţional de harpă de la Ierusalim



Între 2—14 Septembrie a.c. s-a desfăşurat la Ierusalim (Israel) al şaptelea concurs internaţional de harpă, fondat de A. Z. Propes.

Concursul de harpă din anul acesta la care am participat ca membră în juriu a reprezentat o adevărată revelaţie. Sub patronajul primarului Ierusalimului, Teddy Kollek, în Auditorium-ul clădirii Y.M.C.A, în seara zilei de 3 Septembrie, a avut loc gala de deschidere, cu recitalul oferit de Ion Ivan Roncea, cîştigătorul Concursului internaţional de harpă de la Ierusalim din 1976. Trebuie să menţionăm că harpistul român a obţinut în acest an Premiul I la Festivalul Naţional „Cîntarea României", ediţia a II-a. Programul a cuprins : „Sonata pastorală" de Carmen Petra, Vltava, o reuşită transcripţie pentru harpă a poemului lui Smetana, Sarabanda-Giround de William Kraft, „Une chatelaine en sa Tour" de Gabriel Fauré şi „Scientillation" de Carlos Salzedo. Cu o tehnică impecabilă de virtuoz, un rafinament al sensurilor poetice şi o ritmică pe cît de clară pe atît de sugestivă, Ion

Ivan Roncea a cucerit sala, situîndu-se din nou pe culmile interpretative ale acestui instrument.

Concursul s-a desfăşurat în trei etape, avînd 41 de concurenţi din 13 ţări (S.U.A., Franţa, Marea Britanie, Japonia, R. F. Germania, Canada, Italia, Coreea, România, Brazilia, Danemarca, Finlanda şi Israel). Din juriu au făcut parte importante personalităţi muzicale ca : Nicanor Zabaleta, preşedintele de onoare, muzicologul Yohanan Boehm, secretarul Concursului, Phia Berghout, Ludille Johnson, Pearl Chertok, Arieh Vardi ş.a.

Nivelul ridicat al Concursului a creat o tensiune deosebită şi o admiraţie pentru tinerele talente care şi-au disputat forţele interpretative. Premiul întîi. care a constat din cîştigarea unei harpe oferită de firma Lyon-Healy din Chicago, a fost decernat harpistei americane Mary E. Mitchell. Tînăra harpistă a realizat cu competenţă şi muzicalitate toate stilurile propuse, de la Bach pînă la Holliger sau Sheriff, atingînd calităţile unui virtuoz.

Concursul din Israel, care are loc din trei în trei ani, reprezintă un adevărat prilej de stimulare a valorilor.

CARMEN PETRA BASACOPOL

DE PESTE HOTARE

Centrul „ACANTHES" Aix-en-Provence Iulie—august 1979

Iniţiată cu doi ani în urmă şi dedicată în primele ediţii studiului creaţiei lui *Stockhausen* şi *Xenakis*, activitatea centrului denumit „Achanthes" după planeta-emblemă a oraşului gazdă s-a axat în acest an asupra creaţiei lui *György Ligeti.*

Timp de trei săptămîni au funcţionat în sălile Conservatorului „Darius Milhaud" din Aix-en-Provence cursuri de analiză şi principii de compoziţie ţinute de compozitorul titular, cursuri de dirijat orchestră, de ansamblu de cameră, de instrumente de coarde, pian şi clavecin, de canto, orgă şi cor precum şi un colocviu special de critică şi comentariu muzicologic condus de *Ivanka Stoianova,* nume binecunoscut în noua muzicologie franceză de orientare semiologică. Cursurile funcţionau zilnic, de dimineaţă pînă seara şi erau urmărite de un număr de aproape 80 de participanţi, în majoritate francezi şi foarte tineri. Mai erau şi americani, japonezi, englezi, sud-americani, germani... şi doi români (nu chiar foarte tineri) : Cornel Ţăranu şi semnatarul acestor rînduri.

În cea mai mare parte, analizele lui Ligeti erau axate pe programele de concert organizate cu acest prilej. Am audiat în excelente interpretări lucrări ca : *3 piese pentru două piane* — Katia şi Marielle Labèque —, *Passacaglia Hungarese, Hungarian Rock* şi *Continuum* pentru clavecin — Elisabetha Chojnacka —, *Aventures* şi *Nouvelles Aventures* pentru trei voci solo şi ansamblu de cameră — dirijor Peter Eötvös, solişti Marie-Thérèse Khan, Gertie Charlent şi William Pearson —, *Concertul de cameră* şi *Concertul pentru violoncel* — solist Wolfgang Boettcher — interpretate de un grup de muzicieni ai ansamblului Nouvelle Orchestre Philarmonique de Radio France", condus de Gilbert Amy. (Ni-l reamintim şi azi în fruntea orchestrei sale în concertul de la Bucureşti, de acum cîţiva ani...). Concertul final al centrului

„Acanthes" a cuprins fragmente din opera *Le Grand Macabre*, cea mai recentă creație a lui G. Ligeti. S-a bucurat de un deosebit succes un concert al participanților care, sub îndrumarea competentă a profesorilor invitați au reușit să finiseze într-un timp record partituri dificile dintre care aș menționa mai ales *Lux Aeterna*, care în analizele de autor a ocupat mai multe ședințe...

Fără îndoială, rezistența operei lui György Ligeti în peisajul muzical al ultimelor 2—3 decenii se datorește în primul rînd unei anume *densități interioare* a expresiei ce nu-l părăsește nici sub aparența celor mai extravagante fabulații. De la gravitatea și concentrația extremă a paginilor *Recviemului*, trecînd prin absurdul *mecanic* al *Simfoniei* celor *n* (am uitat cîte) metronoame, *teatrul* (de tip Ionescu-Becket) al *Aventurilor* (vechi și noi), spre paginile de umor — negru, tragi-comic, kitsch, — ale operei *Le grand Macabre*, sîntem permanent în prezența unui destin creator urmîndu-și cu siguranță deplină a unei măiestrii fără greș, soarta *proprie*. Nici lină și nici permanent ascendentă, dacă am compara creații mai vechi cu altele, de dată mai recentă... Distingem în muzica lui Ligeti sub sau pe deasupra oricărui tipar artizanal (dat, inventat sau fabricat) un flux plastic caracteristic, o imanentă acoperire interioară, lucid-sensibilă în orice artificiu, a *unicatului*. O voce, incontestabil, în muzica postbelică, generatoare de „ism" — chiar conform propriilor comentarii ! —, un spirit profund ancorat, în pofida oricărui „anecdotic" în substratul din totdeauna *universal* al muzicii central-europene căreia *Bartók* i-a fost în secolul nostru spiritul cel mai posesiv, poate. La Ligeti, forța tradiției creează un stil prin rezistență și non angajare : s-a detașat consecvent de orice grup — fie de arier- sau de avangardă — sau „școală"... Vocație sau finețe tactică ? Nu ni s-a destăinuit, în orice caz, la *Acanthes*...

Am aflat aici însă, mai mult ca în alte dăți, o serie de alte lucruri în plus despre „micro-polifonia —tip Ligeti" — (îl citām) și despre originile acesteia, ce urcă pînă în secolul XV, în școala neerlandeză : Ockeghem, Obrecht ... Micro-polifonia, după cum rezultă din literatura muzicologică a ultimelor decenii este înfățișată drept principala sa tehnică componistică, de unde și „ligetismul...". Pare, trecînd peste verva și ascuțimea de cristal a spiritului, foarte dispus a ocoli totuși în analizele sale — de o minuție uneori obsedantă — chestiunile de fond. (A ține un curs despre sine îmi pare, în cazul lui Ligeti, cea mai ingrată poziție) ... Suspect, oricum ! — zone „tabu" ? (sîntem de multe ori înclinați a ne bănui aproapele de secretele mai știu eu cărei cabale ...), incapacitatea acelei candori cu care Messiaen își mărturisea în „Traité de mon langage musical" cîndva motivele subjacente din Boris Godunov ce-i stăpîneau imaginația — idei prime, obsesii ? Pare oricînd gata — din cele afirmate — a renunța la geometrie pentru libertatea gestului (*care* geometrie ?). Nu emite nici teorii, nici opțiuni (judecăți de valoare) în privința unei căi sau alta ; simplu : „așa fac eu" ! Extremă prudență pentru un *spirit analitic*, strălucit verificat în repetate rînduri și pe cu totul altceva decît propria-i creație ... Faptul că, secțiunea mediană din *Lux Aeterna* cade nu chiar pe mijloc ci mai alături (cu toată risipa de „cuvinte potrivite" ! —), ne apare în urma comentariilor de autor ca nimic altceva decît un rezultat al unei *vagi motivații decizionale*. De unde și acea teribilă bătaie de cap pentru bieții analiști (e o cursă ?), detectori — de vocație și formație — a tot felul de mecanisme, regularități și simetrii...

Și totuși, în pofida diversității, neprevăzutului, complexității, culturii și strălucirii *personajului* Ligeti (de a cărui fascinație cu greu te poți desprinde) contactul cu resorturile, să-i zicem *structurale* ale muzicii sale, cel puțin așa cum acesta se prezintă „sezonier", la diferite cursuri de vară (îmbrăcat sau dezbrăcat, în haina respectivă), acest contact, zic, rămîne oarecum monoton ... Și mă întreb : de ce și la Darmstadt în ultimele rînduri ca și la *Acanthes* acum și-a ocolit sistematic operele-cheie : *Recviemul, Cvartetul al II-lea, Lontano ?*...

Muzicologul *Claude Samuel* ne-a împărtășit cîteva informații în legătură cu ambițiile și realizările centrului *Acanthes* pentru cititorii revistei *Muzica*, din care citām :

„Activitatea centrului este consacrată în principal studiului muzicii contemporane mai ales în intenția de a se suplini unele lacune ale învățămîntului muzical instituționalizat și de a se atenua acea situație de fapt ce privește majoritatea muzicienilor de orchestră care nu au beneficiat de o pregătire specială în genere în această direcție ; de aici a rezultat în repetate rînduri o serie întreagă de execuții necorespunzătoare a lucrărilor contemporane, o anume adversitate și rezistență din ce în ce mai grave din partea instrumentiștilor în interpretarea muzicii noi. Centrul *Acanthes* se adresează cu precădere profesioniștilor : în primul rînd celor ce *predau* muzica, *compozitorilor* și mai ales *interpreților* — instrumentiști și vocaliști —, primii ei mesageri. În afara unor timide încercări în unele conservatoare nu s-a făcut nimic esențial în această direcție pe plan european, din cîte știu, în afara Darmstadt-ului. Mai presus de orice, mișcarea de la Darmstadt a fost (și este) un învățămînt și o școală. Preluînd inițiativa organizării în Franța a acestui centru, ne-am pus mai întîi problema *structurii*, a unui mod propriu de funcționare. Darmstadt-ul rămîne în continuare important : l-am privit întotdeauna cu un ochi atent. Am avut impresia însă că pe o durată prea scurtă erau prezentate prea multe teme concomitent, lucru care a generat în consecință, și mai ales în anii din urmă, o anumită confuzie de orientare. Desigur, nu există un singur adevăr ci mai multe : ne-am gîndit deci a axa activitatea centrului nostru pe studiul teoretic și *practic* (insist asupra acestui ultim aspect al operei unui compozitor pentru fiecare ediție. Ne-am orientat asupra unor compozitori care în momentul de față sînt de o mare notorietate pe plan internațional, la un anumit nivel al carierei lor componistice și mai ales către acei primi reprezentanți ai unor direcții de bază în evoluția muzicii europene din ultimele decenii. Tratînd în fiecare an opera unui singur compozitor se poate merge foarte departe în adîncirea stilului acestuia și în cîțiva ani se va putea face un tur de orizont cuprinzător în ce privește direcțiile cele mai importante urmate de muzica contemporană azi. Ceea ce personal aș dori este de a reîntîlni an de an aceiași

cursanți aici !... Structura centrului, suplă, este modelată pe tipul compoziției muzicale studiate și a disciplinelor auxiliare necesare în acest sens. Sîntem instalați la Aix-en-Provence, într-unul din conservatoarele cele mai importante ale Franței iar cursanții — în majoritate foarte tineri (deși nu există limită de vîrstă) — dovedesc un interes și o putere de muncă întrutotul excepționale. Mai avem încă o serie de probleme financiare și organizatorice de rezolvat dar sîntem optimiști ! În general climatul este bun, destins, amical, contăm mult pe relațiile și contactele umane pozitive dintre noi și participanți, dintre ei înșiși, dintre ei și profesori...

Intenționăm a include pe lista compozitorilor invitați pentru sesiunile următoare și alte nume la fel de reprezentative : preconizăm, în mod special, pentru proxima ediție invitarea a doi compozitori în același timp : este vorba despre *Lutoslawski* și *Dutilleux*, ambii reprezentanți ai aceleiași generații. Intenționăm a deschide fără prejudecăți, informația centrului nostru asupra oricărui tip de limbaje care reprezintă o prezență de seamă în epoca noastră. Peste doi ani preconizăm un curs — oarecum diferit de cele de pînă acum. *Mauricio Kagel*, — cu toate elementele de *teatru muzical* caracteristice (gest, cuvînt și gest, etc). Am deja un acord de principiu pentru centrul *Acanthes* din partea lui *Pierre Boulez, John Cage, Luciano Berio*. Intenționăm a organiza o ediție specială *Maurice Béjart* .·. — Și așteptăm apariția unei noi serii de nume cu notorietate deja cîștigată în răstimpul ce va veni ...".

Nu putem decît dori succes unei astfel de inițiative ale cărei roade nu vor întîrzia să se arate, cu siguranță, sperăm, pe plan internațional.

Nicolae BRÎNDUȘ

„Zilele Mondiale ale Muzicii" de la Atena

Avînd o lucrare selecționată de Juriul Societății Internaționale de Muzică Contemporană (S.I.M.C.), am participat în perioada 10—20 Septembrie la „Zilele Mondiale ale Muzicii" organizate în acest an la Atena, sub înaltul patronaj al Președintelui Republicii Elene, Prof. Constantin TSATSOS, în prezența căruia s-a inaugurat această manifestare muzicală de maximă importanță.

Coordonat anual de S.I.M.C., organism internațional reunind reprezentanți din 32 de țări cu tradiții confirmate în muzica contemporană (S.U.A., Franța, Olanda, R.F.G., Polonia, Elveția, Suedia, Spania, Ungaria, Anglia, Belgia, Austria, Cehoslovacia, Grecia, Italia, Japonia, Brazilia, Canada, Israel, Portugalia, Venezuela, Uruguay, Iugoslavia, Norvegia, Irlanda, Islanda, Danemarca, Finlanda, Australia, plus trei țări a căror admitere nu a îndeplinit încă condiția stagiului obligatoriu de 2 ani de observare a vieții muzicale : Mexic, Argentina și Noua Zeelandă), acest festival are fără îndoială ponderea celei mai reprezentative manifestări de acest gen dedicate muzicii contemporane (este organizat din anul 1923, cu o întrerupere de 5 ani, în timpul celei de a doua conflagrații mondiale, în cele mai importante centre muzicale din lume).

În afara organizării și finanțării „Zilelor Mondiale ale Muzicii" (cuprinzînd, în paralel cu concertele și conferințele zilnice, o Expoziție permanentă de cărți muzicale, audiții ale materialului documentar sonor aparținînd Secțiilor Naționale — benzi magnetice, discuri —, precum și o serie de prezentări etnomuzicologice — în acest an, folclor din Grecia și Japonia, ca și muzică bizantină, extrem de competent expusă de muzicologul John G. PAPAIOANNOU și minunat exemplificată de Corul Bizantin Grec condus de Lycourgos ANGHELOPOULOS), S.I.M.C. dirijează și un vast program de difuzare a creației muzicale contemporane din țările membre, pe cele mai solicitate canale de propagare mass-media — de pildă, interesantul ciclu de concerte „Perspective ale secolului XX" difuzat în 1979 prin Radio France, sub îngrijirea compozitorului elvețian Jaques GUYONNET, Președintele Societății.

Cu toate că țara noastră nu este încă membră a S.I.M.C., organizatorii festivalului au avut amabilitatea de a-mi acorda un spațiu în cadrul Expoziției internaționale de cărți muzicale, spațiu în care am prezentat peste 40 de partituri și lucrări muzicologice aparținînd muzicienilor români, ce s-au bucurat de interesul unanim al specialiștilor prezenți la „Zilele Mondiale" de la Atena.

Înainte de a încerca o trecere în revistă a principalelor momente ce au animat festivalul, aș dori să semnalez necesitatea imperioasă a *reprezentării regulate a școlii muzicale românești — ale cărei succese externe o impun cu fermitate printre primele în lume — la acest for coordonator de maximă importanță internațională.*

Concertele propriu-zise, desfășurate în general la Galeria Națională și la Teatrul lui Herodes Atticus, reuneau compoziții selecționate de Juriul Internațional cu cele programate în cadrul Zilelor Naționale, cu cele concepute special pentru a fi prezentate în ambianța anticelor „situs-uri arheologice", ca și cu diferite alte lucrări propuse independent fie de Secția Națională Elenă, fie de alte organizații sau personalități muzicale.

Din categoria lucrărilor selecționate de Juriu aș menționa, în ordinea prezentării în festival, muzicile lui Michael FAHRES (*Minimal* — în interpretarea magistrală a bas-clarinetistului Harry SPARNAAY), Claude COPPENS, Moniru KOBASHI, Luca LOMBARDI, Jakob JEZ, Josep STRAESSER, Mats PERSSON, Klaus AGER, Luc FERRARI, Coriun AHARONIAN, Bent LORENTZEN, Juraj BENES, Helen STANDRING, Erhard GROSSKOPF, Paul-Heinz DITTRICH, Ariel MARTINEZ, Makoto SHINOHARA, Agnaldo RIBEIRO, Raimund JÜLICH, Morton FELDMAN, Niccolò CASTIGLIONI, Rolf GELHAAR, Michael ADAMIS, Dimitris TERZAKIS, Vanghelis KATSOULIS, Barry TRUAX, Rolf ENSTRÖM, Katauhiro TSUBONOH, Tomasz SIKORSKI (și în ad-

mirabilă postură de interpret al propriei lucrări), Avril ANDERSON, Alicia TERZIAN, Theo BRAND-MÜLLER, Nikolaus HUBER (cu o excelentă piesă pentru tobă mică, interpretată cu har de cunoscutul percuționist Toni ROEDER), Francisco OTERO și Michael BAROLSKI (un creator de mare profunzime și sensibilitate) ; prezentată în ultima zi a festivalului, lucrarea mea *Colinde* s-a bucurat de aportul unor interpreți de calitatea trombonistului Alexandru GRAUR și a percuționistului maghiar Emil HOMLOKOS (membru al ansamblului „Jeunesses Musicales" din Budapesta).

Un alt plan important în desfășurarea maratonului muzical al „Zilelor Mondiale" l-au constituit și așa-numitele „evenimente speciale ale locurilor arheologice", ample spectacole multi-media susținute în ambianța colinei ateniene Philopappos sau a templului din Delphi. Autorii acestor veritabile super-producții — francezul Patrick FLEURY și respectiv japonezul Joji YUASA (ce a încercat să „audio-vizualizeze" o foarte temerară sinteză între cultul lui Apollon și al lui Amatarasu) — sînt, fără îndoială, personalități distincte, ale căror proiecte se bucură de posibilități de concretizare inaccesibile creatorilor „de rînd".

„Zilele Naționale" au oferit exigentului public atenian selecții din creația a 7 cunoscute școli componistice. Astfel, *Ziua Elveției*, susținută de ansamblul „Neue Horizonte" din Berna, condus de pianistul și compozitorul Urs Peter SCHNEIDER, a concentrat, în 2 ore de audiție, mostre din creația a nu mai puțin de 23 de compozitori din toate generațiile. *Ziua Maghiară* a cuprins, în interpretarea excelentului ansamblu „Jeunesses Musicales" condus de violonistul Andras LIGETI, lucrări aparținînd lui Miklos KOCSAR, Laszlo KALMAR, Laszlo SARY, Istvan LANG (cu o interesantă *Improvizație* pentru țambal, dedicată solistei Marta FABIAN), Attila BOZAY, Gyorgy HURTAG și Andras SZÖLLÖSY. Programul *Zilei Poloneze*, după opinia mea, cel mai realizat ca spectacol, a gravitat în jurul personalității lui Boguslaw SCHAEFFER, ale cărui lucrări — *Qaurtet* pentru patru actori și *Heraklitiana* (dedicată pianistului Adam KACZYNSKI) — au reprezentat adevărate evenimente ale festivalului ; în același concert, au mai fost prezentate lucrări le Leoncjusz CIUCIURA, Adam WALACINSKI, Andrzej NIKODEMOWICZ, Josef RYCHLIK și Krystyna MOSZUMANSKA-NAZAR. *Ziua Austriacă* a cuprins lucrări aparținînd unor compozitori consacrați ca : Anestis LOGOTHETIS, Frederich CERHA, Wilhelm ZOBL, Dieter KAUFMANN, Roman HAUBENSTOCK-RAMATI și Heinz Karl GRUBER. *Ziua Britanică* a inclus creații ale lui Dominio MULDOWNEY, Oliver KNUSSEN și Peter Maxwell DAVIES în interpretarea prestigiosului ansamblu NASH din Londra. În cadrul *Zilei S.U.A.*, am audiat o selecție de lucrări extrem de interesante aparținînd unor compozitori reprezentativi ca : Roger SESSIONS, Milton BABITT, Mario DAVIDOVSKI, John MELBY și Dane RUDHYAR ; o contribuție importantă la reușita acestui concert de înaltă ținută artistică au adus pianistul Robert BLACK și soprana Bethany BEARDSLEE. În sfîrșit, *Ziua Națională Elenă*, *Ziua SKALKOTTAS* — dedicată, ca și întreg anul 1979, memoriei marelui compozitor grec, ilustru discipol al lui Arnold SCHÖNBERG — a cuprins atît o prezentare a creației pianistice a acestuia (în remarcabila tălmăcire a lui Geoffrey MADGE) cît și un reușit concert simfonic susținut de Orchestra Radiodifuziunii Daneze sub bagheta lui Miltiadis CARIDIS, cu un program alcătuit din *„Uvertura concertantă"*, *Concertul pentru vioară și orchestră* (solist Yair KLESS) și Simfonia *Întoarcerea lui Ulise*.

Prin amploarea deosebită și prin varietatea cu totul excepțională a manifestărilor acestor veritabile „Dionysii sonore", „Zilele Mondiale ale Muzicii" s-au dovedit a fi într-adevăr demne de nu puțin pretențiosul generic, confirmînd o dată în plus puterile miraculoase ale Euterpei de a uni și de a călăuzi energiile umane în sensul nobil al prieteniei și al păcii în lume.

Șerban NICHIFOR

VIAȚA MUZICALĂ

Filarmonica din Brașov

N-aș fi așternut pe hîrtie însemnările acestea dacă treburile nu mă aduceau în orașul de la poalele Tîmpei tocmai în ziua în care Filarmonica de aci își deschidea stagiunea. Concert simfonic extraordinar, așa cum ne anunțau afișele, concert ce dădea „lovitura de începere" a unei stagiuni ce se anunță a fi ambițioasă, frumos cumpănită, dînd, pe cît e posibil, „de toate pentru toți" dar încercînd, cu îndreptățită mîndrie, să păstreze acel numitor comun ce a caracterizat, în ultimii ani, activitatea acestui harnic și valoros colectiv : calitatea muzicii pe care o vehiculează către public, valoarea de necontestat a lucrărilor pe care le înglobează stagiunea, indiferent de direcția stilistică pe care o urmează. Scriu însă rîndurile de față pentru că am asistat la acest concert și pentru că el a fost cu adevărat „extraordinar". Orchestra aceasta și-a păstrat un dar de preț pe care multe formații prestigioase din lumea întreagă nu-l mai au : plăcerea de a face muzică împreună, bucuria de a cînta. Acesta este, poate, și motivul pentru care atîți compozitori români au scris lucrări special pentru ea (și semnatarul acestor însemnări se numără cu mîndrie printre ei). Este, cu siguranță, colectivul ce deține „recordul național" la numărul de piese simfonice ce i-au fost dedicate și asta spune mult...

Am ascultat cu plăcere piesa colegului meu de breaslă Corneliu Dan Georgescu, „Jocuri V", o sugestivă schiță, parcă desenată în peniță, în care aproape că vezi, aievea, jocul oșănesc și pe jucătorii lui bătînd pămîntul. La senzația de bună dispoziție cu care rămîi la sfîrșit a contribuit însă, decisiv, dantela fină, spuma de val de mare pe care au țesut-o viorile, cea mai bună partidă a orchestrei și cea mai unitară, mai omogenă, ca, dealtfel toate corzile. Dar revelația concertului a constituit-o Victor Tretiakov, solistul serii, care ne-a cîntat Concertul pentru vioară și orchestră de Ceaikovski cu adevărat „extraordinar", așa cum era și seara aceasta. Am avut, prima oară în viața mea, (și cunosc lucrarea de aproape patru decenii) sentimentul că ascult muzica lui Ceaikovski cîntată în limba rusă, netradusă, venind direct din inimă, cu plăcerea cu care redescoperi un autor străin atunci cînd ajungi să-l citești în original. În interpretarea total neconformistă a lui Tretiakov (și pentru aceasta îl felicit cu toată căldura) se regăsea în orice clipă, caracterul sufletului slav, cu subite aprinderi în vîlvătăi de flăcări, cu liniștiri binefăcătoare. Tretiakov ne „vorbea", pe limba lui — și l-am înțeles cu toții — cînd pasionat și vehement, cînd sentimental și visător, cînd tulburat și neliniștit, cînd împăcat și mulțumit. Știe acest mare artist să te facă să aștepți cu sufletul la gură să înceapă o frază muzicală, marele lui secret stă în „suspens"-ul pe care-l creează *înainte* de a spune ceva, în tensiunea așteptărilor, în nevoia de ce va urma pe care ți-o sădește în suflet. A avut și șansa de a fi acompaniat de un dirijor care, înainte de a fi șef de orchestră a fost violonist (și ce bun violonist încă...) și care a realizat un asemenea sincronism între solist și orchestră cum rar am auzit, scoțînd, mereu, în relief acele voci din partitură care fac, cu solistul, un adevărat „duet". Un „bravo", din suflet, pentru amîndoi !

„Sheherazada" de Rimski-Korsakov a constituit piesa de rezistență a programului. Ea a arătat, în primul rînd calitățile de care vorbeam la început, de sunet, de omogenitate ale corzilor orchestrei. Viorile sună amplu, rotund, cu tot numărul lor restrîns, violoncelele sună frumos, curat, unitar. O notă bună pentru „prezența" contrabașilor în discursul muzical și o felicitare pentru toți. Senzația de separat, de „din altă parte" pe care o lasă suflătorii, mai ales cei din partida de lemne, vine, cu siguranță și din spațiul acustic în care sînt puși să cînte. Scena teatrului, așa cum este acum amenajată la concerte, împarte orchestra în două părți distincte, ca și cum s-ar cînta în două săli separate. O sală de concerte, acest vis de aur al filarmoniștilor brașoveni, ar fi un dar la care minunatul public de aici cred că ar avea dreptul, într-o zi ... Acest public ce umplea pînă și culoarele dintre scaune, acești oameni care parcă nici nu mai respirau în timpul cadenței lui Tretiakov, această sală plină pînă la refuz și care a răsplătit cu entuziasm eforturile muzicienilor de pe scenă, acest public, să nu uităm, constituie rațiunea de a fi a noastră, a artiștilor. Dar pînă la o sală nouă, să spunem cuvinte de laudă pentru oboista din „Sheherazada", pentru tonul amplu al flautistei soliste, pentru primul cornist și mai ales pentru acea fermecătoare apariție din fundul scenei, acea minunată timpanistă care, de cînd o știu, nu „lovește" ci „pune în vibrație" instrumentele sale. Priviți-o cu atenție și veți vedea cum mîinile ei mîngîie în timp ce cîntă iar cîtecul ei se naște din mîngîiere, chiar și atunci cînd e puternic și autoritar.

Am lăsat la urmă, cu bună știință, contribuția decisivă la succesul „Sheherazadei" pe care a adus-o concert-maestrul orchestrei, violonistul solist care a cîntat cu desinvoltură și remarcabilă acurateță toate pasajele destul de dificile ce jalonează suita lui Rimski-Korsakov. Deși pare foarte tînăr încă, Mihai Ritter s-a dovedit la înălțimea răspunderii ce-i apasă pe umeri ca proaspăt concert-maestru al formației. El are calmul, stăpînirea de sine și un instrument bine pus în mînă, calități pe care doar concert-maeștrii cu veche experiență le posedă.

A fost o seară de neuitat, un început de bun augur pentru stagiunea muzicală brașoveană și care obligă pe mai departe, obligă la perfecționare (atenție la suflători !), obligă la muncă susținută, obligă la realizări cel puțin pe măsura celor prezente. Să urăm, deci, succes Filarmonicii brașovene și inimii sale, dirijorului și conducătorului ei Ilarion Ionescu-Galați.

Dumitru CAPOIANU

Mihai Brediceanu—Josep Colom

Concertul inaugural al stagiunii Filarmonicii „George Enescu", desfășurat sub bagheta lui Mihai Brediceanu, ne-a oferit o primă audiție de bun augur pentru preocuparea instituției de a promova creația simfonică românească : cantata *Omagiu lui Burebista* de Doru Popovici, pe versuri de Dan Mutașcu.

Ni s-a confirmat cu acest prilej convingerea că Doru Popovici știe să-și adapteze limbajul și mijloacele de expresie la obiectivul artistic urmărit, evitînd cu consecvență schemele prestabilite. De această dată, obiectivul urmărit se definea prin imaginile poetului, destinate să evoce figura regelui dac ca simbol al binelui, al contopirii cu natura, în cadrul unei ode de esență panteistă. Pornind de aci, și dorind să creeze un acord deplin între muzică și versuri (deși acestea apar, încredințate corului, abia în ultima parte a lucrării), Doru Popovici și-a auto-impus o disciplină severă a limbajului, a evitat orice depășire a unei limite medii a sonorității, totul decurgînd în ambianța austeră a vechii muzici bizantine. Expresia generală hieratică, pe fundalul căreia se petrec diferitele „evenimente", caracterizează ansamblul celor trei părți ale lucrării, aproximativ egale ca durată a execuției. Prima parte, *Preludiu*, este dominată de două momente solistice, unul la flaut, al doilea — de ample dimensiuni — la trombon, stabilind de la început ambianța unei mari sobrietăți expresive. Partea centrală, *Interludiu*, aduce un solo de trompetă (urmat de un duet de trompete), unul de corn și un duet vioară-violoncel, separate prin scurte creșteri dinamice, totul în același tempo rar al întregii lucrări. În *Postludiul* final intervine corul „a cappella", ca de departe, pentru ca suprapunerea orchestrei să prilejuiască o creștere și apoi o descreștere a intensității sonore, spre un pianissimo cu adaos de clopote ; întreaga secvență se repetă apoi, ducînd la o concluzie puternic evocatoare. În ciuda monocromiei dorite și păstrate pe întregul parcurs, lucrarea se urmărește cu un interes nedezmințit, deoarece pe acest fundal de atmosferă apar mereu alte momente solistice, pentru ca intervenția finală a corului să ridice interesul la cota cea mai înaltă. Cu această nouă lucrare, Doru Popovici a confirmat o dată mai mult diversitatea preocupărilor sale creatoare.

Concertul pentru pian și orchestră în la minor de Schumann a prilejuit debutul bucureștean al tînărului pianist Josep Colom. Temperament exuberant, înzestrat cu o tehnică virtuoză, artistul oaspete nu dispune încă de echilibrul interior necesar pentru a da acestui opus — în care tandrețea, simplitatea, nobila gravitate se învecinează cu o exaltare disciplinată — dimensiunile necesare.

În încheierea concertului, Mihai Brediceanu ne-a oferit o versiune dinamică a *Simfoniei nr. 4 în mi minor de Brahms*, culminînd cu dificila Passacaglie finală, construită cu o robustețe sculpturală și cu grija de a pune în lumină caracterul complex, dar totodată deplin omogen al acestei geniale pagini.

Collegium Flauto dolce

Concertul susținut la București de formația *Collegium flauto dolce* din Praga ne-a confirmat din nou răspîndirea tot mai largă, în viața muzicală internațională, a practicii alcătuirii unor colective de muzică veche, care folosesc instrumente de epocă. Spre deosebire, însă, de unele grupuri care utilizează instrumente originale, cei cinci muzicieni praghezi apelează la instrumente reconstituite, care se dovedesc în egală măsură apte să evoce sonoritatea specifică a muzicii secolelor 16—17. În principal, cvintetul se manifestă sub forma unui cvartet de blockflöte (de unde și titulatura formației, *Flauto dolce*, echivalentul italian al denumirii *Blockflöte*, dată de germani *Flautului cu cioc)* — alcătuit din sopranino-soprano, alto, tenor și bas —, cărora li se adaugă o viola da gamba. Alternativ, cei patru flautiști se constituie și într-un cvartet vocal, cu același acompaniament al gambei (Zora Krasna), în timp ce Eva Matejkova cîntă la lăută, Anezka Krutska la un minuscul glockenspiel, iar Vlasta Bachtikova mînuiește diferite instrumente de percuție, mai ales tamburina și două piatti miniaturale ; după caz, Jiri Kotouc — conducătorul grupului și autorul aranjamentelor — cîntă la o viola da braccio. Variatele posibilități de instrumentație, incluzînd și participarea vocilor, sînt folosite cu o remarcabilă fantezie, fiecare piesă aducînd un colorit sonor distinct, plin de farmec. Este rezultatul activității susținute, depuse de cei cinci muzicieni încă din vremea studenției, cînd au hotărît să se constituie într-o formație specializată în interpretarea muzicii medievale și renascentiste — cehe și universale. De-a lungul celor 14 ani care s-au scurs de atunci, ei s-au consacrat în exclusivitate acestui obiectiv, devenind una din formațiile valoroase cu un asemenea profil, așa cum s-a putut constata și de către participanții la ediția din 1978 a Festivalului muzicii de cameră de la Brașov, unde *Collegium flauto dolce* și-a făcut debutul în România.

Din programul prezentat, care a cuprins în prima parte piese de Gilles Farnaby, Michael Praetorius, Tylman Susato, Jan Campanus Vodnansky, am reținut cu deosebire lucrările interpretate în partea a doua, dedicată aproape în întregime muzicii engleze de epocă. Încîntător ne-a apărut grupul celor 6 melodii de John Dowland, aranjate fiecare în mod diferit de către Jiri Kotouc, pe fondul ornamentației și articulației originale, în mod special celebrul madrigal *Come Again Sweet Love*, scris pentru duet vocal (Jiri Kotouc, Eva Matejkova), cu acompaniament de lăută și gambă, și *Lord Chamberlain His Galliard*, prezentat de o formație instrumentală alcătuită din laută, gambă, viola da braccio și percuție. Toate aceste piese, scoase din uitarea bibliotecilor, au fost cîntate cu o mare forță de comunicare, cu prospețime și flacără interioară.

Orchestra filarmonică a regiunii Loire

O orchestră franceză, un program de muzică franceză, un dirijor și un solist, ambii francezi, — iată ce ne-a propus concertul Orchestrei Filarmonice a Regiunii Loire. Există desigur în Franța colective simfonice care și-au cîștigat un meritat prestigiu internațional, în primul rînd cele pariziene, dar și ansamblurile din Bordeaux, Lyon, Toulouse etc. Fără a se ridica la nivelul acestora, orchestra din Loire se prezintă ca o formație bine închegată, cu instrumentiști de un evident profesionalism, capabili să parcurgă în condițiuni satisfăcătoare partituri pretențioase. Însușirile acestea s-au vădit încă din piesa de deschidere a programului, suita din baletul *Bacchus și Ariana* de Albert Roussell, compozitor din școala lui Vincent d'Indy, polifonist eminent, profesor de contrapunct, atras de impresionism, de la care a preluat paleta coloristică, pornind însă apoi pe căi proprii. Dirijorul Marc Soustrot a reușit să pună în valoare marile linii directoare care caracterizează arhitectura suitei, a redat bogăția nuanțelor dinamice lăsînd întrucîtva pe plan secund evidențierea suflului dionisiac care animă baletul.

Aceeași concepție dirijorală a apărut evidentă și în execuția *Simfoniei în re minor* de César Franck, în care Marc Soustrot a evitat efectele spectaculare, realizînd o versiune de mare simplitate și noblețe calități definitorii pentru climatul propriu acestei simfonii.

Partea cea mai izbutită a programului a fost fără îndoială *Concertul nr. 3 pentru vioară și orchestră în si minor, op. 61* de Saint-Saëns, ultima și cea mai valoroasă dintre creațiile concertante dedicate violinei de către autorul *Simfoniei cu orgă* și al operei *Samson și Dalila*. De la prima temă, pregnant profilată, a Allegro-ului inițial, Pierre Amoyal s-a impus prin precizia atacului, forța de penetrație a sonorității și vigoarea temperamentului. Tema ușor legănată, în maniera unei barcarole, din partea a doua — *Andantino quasi allegretto* — ni l-a revelat apoi ca un melodist autentic, capabil să imprime cantilenei întreaga sa forță de seducție. În Final — *Allegro non troppo* — s-a dezlănțuit în vîrtejul unei briliante tarantele, prilej de a-i aprecia tehnica de înaltă virtuozitate. Este un violonist în măsură să abordeze paginile cele mai pretențioase ale repertoriului concertant dedicat instrumentului său.

Ansamblul Universității „Brigham Young" din S.U.A.

De mai mulți ani, sîntem vizitați în stagiunea estivală, în cadrul schimbului de colective artistice de tineret „Ambasadorii prieteniei", de diferite ansambluri ale unor institute de învățămînt superior și școli secundare americane, fiecare provenind dintr-o altă regiune a S.U.A., ceea ce ne-a oferit posibilitatea să constatăm răspîndirea largă a practicării muzicii și dansului în rîndurile tineretului universitar și școlar de pe continentul nord-american. Ne-au dovedit-o în anii precedenți formațiile reprezentînd statele Minnesota *(Macalester)* și Michigan *(Warren Woods)* din nordul țării, Massachusets *(Amherst)* din est și a confirmat-o în această vară colectivul coregrafic, instrumental și vocal al universității *„Brigham Young"* din orașul Provo, situat în zona montană a statului vestic Utah, regiune plină de contraste, în care piscurile semețe ale lanțurilor muntoase se învecinează cu deșerturi și mari lacuri, caracteristice deopotrivă și statelor alăturate Colorado și Nevada.

Ansamblul condus de maestra coregrafă Mary Bee Jensen a impresionat prin finisajul artistic al diverselor numere din program, sub aspectul omogenității grupurilor, al disciplinei colective, al bogăției și varietății costumelor. La început, o suită de dansuri tradiționale americane pline de antren s-a desfășurat pe fundalul muzical creat de un mic grup instrumental (alcătuit din vioară, chitare și banjo), afirmat uneori pe primul plan prin execuții pline de virtuozitate. Următorul grupaj a înfățișat cîteva din cîntecele și dansurile executate de primii coloniști la popasurile lor în drumul spre vest. Adeseori, dansatorii deveneau coriști, intepretînd melodii nostalgice de ansamblu *(Lone Prairie)* sau solistice *(Old Man River)*, pentru a reveni la dansuri vesele, cu bătăi din palme și cu elemente acrobatice în mișcările lor pline de fantezie *(Virginia Reel)* sau la antrenanta simbioză de cîntec și dans a grupului de băieți, în cel mai autentic stil „cow-boy" *(Men's Clog)*. Un intermezzo hawaian a adus un pigment exotic, pentru ca, sub diverse forme vocale sau coreografice (solo, trio, cvartet vocal, dansuri de trei pînă la șase perechi) să fie evocate apoi momentele anilor '20, '50, și '70 în evoluția muzicii ușoare americane, de la charleston, jazz, swing, pînă la disco.

În final, piesele intitulate în mod semnificativ *It's a Small World after All* (În cele din urmă, lumea noastră este mică) și *There Is a Brotherhood of Man* (Există o înfrățire a oamenilor), urmate de un dans al întregului ansamblu, au încheiat programul într-o atmosferă de mare vioiciune tinerească. A fost o nouă și utilă manifestare a „Ambasadorilor prieteniei", care a contribuit la mai buna cunoaștere a artei poporului american, la strîngerea relațiilor între tineretul din țara noastră și acela din S.U.A.

Edgar ELIAN

Zilele muzicale sătmărene

În luna septembrie în frumosul oraș de pe Someș — Satu-Mare — într-o atmosferă festivă, s-a desfășurat cea de a 7-a ediție a „Zilelor muzicale sătmărene", ediție care s-a bucurat de prezența unor ansambluri și soliști de prestigiu atît din țară cît și din străinătate.

Concertul inaugural s-a deschis cu monumentala *Simfonie a IX-a*, un dar pe care Beethoven l-a făcut oamenilor cu conștiința universalității răscolitorului ei mesaj. „Fiți îmbrățișați milioane! Un sărut lumii-întregi", iată ce cuvinte emoționante adresează omenirii creatorul de nemaiîntîlnite armonii — el, Beethoven — care a modelat muzica acestei Simfonii dînd naștere unui monument sublim, frumos ca visele oamenilor, măreț ca aspirațiile lor și veșnic ca lumea. Emil Simon reunind două ansambluri cu calități deosebite — Orchestra Simfonică a Filarmonicii de Stat din Satu-Mare și corul Filarmonicii de Stat din Satu-Mare și corul Filarmonicii de Stat din Cluj-Napoca dirijat de Florentin Mihăescu — a reușit să dea acestei lucrări o interpretare viguroasă și inteligentă, gîndind-o ca un tot fluid, cu izbucnirea vulcanică a unui torent tumultuos. El a reușit să sudeze cele trei ansambluri — orchestră, cor, soliști — realizînd o interpretare de mare ținută artistică, demnă de atenție. Ajuns la vîrsta maturității, Emil Simon este un dirijor al gîndirii profunde, pe care spectaculozitatea nu-l mai interesează. Ceea ce urmărește este sensul filozofic al unei lucrări, sondarea ei pînă în cele mai profunde adîncimi și recrearea ei. Ce minunată maturitate artistică! Un cvartet format din Emilia Petrescu, Edita Simon, Mihai Zamfir și Ionel Pantea (cvartet a cărui absență aproape că am regretat-o la București în tălmăcirea aceleiași Simfonii) a dat strălucire acestui concert inaugural.

Orchestra de Cameră a Filarmonicii din Satu-Mare sub conducerea concert maestrului Ștefan Biro a susținut al doilea concert al Festivalului sătmărean, acompaniind trei talente ale artei interpretative românești: clarinetistul Aurelian Octav Popa, violonistul Petru Csaba și pianistul Dan Grigore.

Aurelian Octav Popa, în *Balada* de Alexandru Pașcanu și *Adagio și Rondo în sol major* de Mozart s-a dovedit același solist de înaltă clasă, întrecîndu-se pe sine. Naturalețea și frumusețea extraordinară a tonului, inteligența și expresivitatea frazării, știința construirii culminațiilor discursului muzical îl situează pe Aurelian Octav Popa printre cei mai buni clarinetiști ai lumii.

Petru Csaba, laureat al cîtorva concursuri internaționale, este un violonist care s-a impus în viața muzicală a țării. A interpretat *Concertul în la minor* de Bach cu vigoare și precizie, dînd dovada înțelegerii depline a acestei partituri atît de dificilă sub raport interpretativ.

Dan Grigore, în *Concertul în re minor* de Mozart, ne-a surprins tocmai prin abordarea lui. Obișnuiți să-l ascultăm în tumultuoase partituri romantice, prin abordarea acestui concert ne-a dovedit că este un artist total, ajuns pe culmile măiestriei, care poate aborda orice zonă repertorială cu siguranța reușitei depline.

Orchestra de cameră a Filarmonicii Sătmărene, deși a avut un rol de acompaniator, a dovedit că este o orchestră care poate să atingă cote valorice ridicate. Omogenitatea partidelor, acuratețea intonației, diversificarea paletei nuanțelor, iată cîteva calități prin care s-a remarcat.

Un al treilea concert pe care l-am reținut a fost un concert cu lucrări de inspirație folclorică, care a reunit șase talentați compozitori români: Anton Zeman, Mihai Moldovan, Corneliu Dan Georgescu, Vasile Herman, Zoltan Aladar, Sabin Pautza. Fiecare lucrare ne-a încîntat prin modalitatea originală în care autorii au folosit folclorul ca sursă de inspirație. Am reținut interpretarea *Unisonului* lui Vasile Herman și a *Jocurilor II* de Sabin Pautza. Dirijorul Paul Popescu s-a impus prin spiritualitate și bun gust, creînd un tablou vivant și încheind cu vervă un program luminos.

Un alt moment al Festivalului pe care le-am reținut a fost concertul prezentat de Corul mixt al Sindicatului Învățămînt din Municipiul Satu-Mare dirijat de tînărul și talentatul Ștefan Csendeș în orașul Carei. Un repertoriu destul de vast, care a cuprins lucrări de Constantin Arvinte, Gheorghe Bazavan, Florin Comișel, Dimitrie Cuclin, Sabin Drăgoi, George Enescu și alții, a pus în valoare emisia curată a vocilor, omogenitatea sonorităților, expresivitatea conținutului, echilibrul facturii contrapunctice. Depășind condiția amatorismului, corul Sindicatului Învățămînt pășește pe un drum al interpretării tot mai realizate, ceea ce ne face să așteptăm cu interes evoluția lui viitoare.

Manifestările „Zilelor muzicale sătmărene" au mai fost marcate de concertul Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii din Praga care a prezentat sub bagheta dirijorului Josef Hrncir, *Simfonia a-VI-a* de Bohuslav Martinu și *Simfonia a-IX-a „Din lumea nouă"* de Antonin Dvorak. Un colectiv orchestral disciplinat, atent la indicațiile dirijorului, a dat o interpretare coerentă și expresivă acestor partituri.

Recitalul violonistului sovietic Victor Tretiakov acompaniat de pianistul Mihail Erohin a încîntat publicul prin eleganța interpretării, vigoarea sunetului, de o calitate deosebită și alura strălucită pe care a dat-o discursului muzical. Indiscutabil Victor Tretiakov este unul din marii violoniști ai lumii și faptul că l-am putut asculta constituie o mare bucurie.

Deosebit de interesant a fost și concertul susținut de formația de suflători „London Gabrieli Brass Ensemble" din Anglia. Programul, cuprinzînd lucrări de autori mai puțin cunoscuți publicului (Anthony Holborne, Malcom Arnold, Tylman Susato etc.) a pus în evidență calitățile celor șase membri ai formației, calități care ating pe alocuri incredibilul în ceea ce se poate scoate de la niște instrumente de suflat în aparență greoaie ca sonoritate.

În încheierea acestei sărbători muzicale am ascultat-o pe pianista chineză Xie Dagiun în *Concertul nr. 4* de Beethoven, pianistă sensibilă, cu un tuşeu delicat, cu game perlate. Xie Dagiun ne-a prezentat concertul într-o manieră personală pe care am apreciat-o ca fiind deosebit de reuşită. Dirijorul Alexandru Munteanu a acompaniat-o cu multă înţelegere şi muzicalitate.

În concluzie, putem afirma că Festivalul sătmărean s-a impus ca un act de cultură revelator. Repertoriul variat, soliştii şi ansamblurile de valoare invitaţi, arta interpretativă deosebită, au arătat preocuparea intensă a organizatorilor pentru buna desfăşurare a acestei ediţii. Am regretat totuşi absenţa programării în acest festival a unor lucrări de George Enescu mai ales că în acelaşi timp la Bucureşti se desfăşura prestigioasa manifestare internaţională care cinstea memoria marelui compozitor român. De asemenea antrenarea forţelor interpretative şi componistice locale ni s-a părut insuficientă. Să nu uităm că acest oraş a dat atîţia solişti cît şi compozitori care s-au afirmat în viaţa muzicală a ţării ca : Adalbert Fodor, Ştefan Biro, Claudia Popdan, Ştefan Gregoroviciu, Liviu Borlan, Vasile Herman şi mulţi alţii. Mi-ar fi plăcut să-i ascultăm reuniţi într-un concert, ceea ce ar fi adus o notă inedită şi originală acestui festival.

Dar, cu toate aceste mici carenţe, Festivalul a arătat că oraşul dispune de o orchestră bună, în continuu progres, de un dirijor inimos (Alexandru Munteanu) care şi-a dedicat mulţi ani din viaţă unei munci fructoase, de organizatori activi şi zeloşi (Ştefan Gregoroviciu) care au făcut tot efortul pentru a ridica viaţa muzicală a acestui oraş la nivelul marilor centre. Să-i felicităm pentru acest lucru.

Doina MARIAN

Schubertiada

Odată cu noua stagiune 1979—80, în cadrul programelor Filarmonicii „George Enescu" am avut plăcerea să ne reîntîlnim cu muzica vocală în ciclul „O antologie a muzicii vocale", prezentat de mezzosoprana Martha Kessler.

De această dată, Martha Kessler şi invitaţii săi s-au oprit la creaţia lui Franz Schubert, propunîndu-ne o seară alcătuită din lucrări diverse ca factură, legate printr-unul din cele mai cunoscute *„Momente muzicale"*, devenit leit-motivul programului.

Am remarcat în mod deosebit grija cu care au fost selectate cele 14 lieduri, din toată creaţia schubertiană, cuprinzînd şi cîteva lucrări din marile cicluri : *Die Winterreise (Călătorie de iarnă), Die schöne Müllerin (Frumoasa morărită)* şi *Schwannengesang (Cîntecul lebedei).*

De asemenea, prezentarea unor binecunoscute lucrări vocale, paralel cu reluarea lor instrumentală în lucrări tot atît de celebre. Este vorba de liedul *Der Tod und das Mädchen (Moartea şi fata)* şi echivalentul său instrumental în partea a II-a, Temă cu variaţiuni, din *Quartetul în re minor, op. posthum*, precum şi *Die Forelle (Păstrăvul)*, pe de o parte şi Tema cu variaţiuni din *Quintetul în La major* cu acelaşi nume pe de altă parte.

Protagonista serii, Martha Kessler, ne-a convins o dată în plus de vocaţia pe care o are, de a pune în valoare cu multă artă acest gen mai puţin popular al cîntului cameral, în care fiecare sunet îşi are semnificaţia lui intrinsecă, fiecare cuvînd exprimă un sentiment, iar toate la un loc, îmbinate cu măiestrie, au ca rezultat o clipă de viaţă şi adevăr autentic.

Lirismul, trăsătura distinctă a muzicii lui Schubert, a fost relevat în lieduri ca *Gute Nacht (Noapte bună), Wohin (Încotro)* pe versuri de W. Müller, *Frühlingstraum (Vis de primăvară)*, tragismul romantic a reieşit în *Wegweiser (Indicatorul), Der Doppelgänger (Alter ego)*, pe versuri de Heine, iar vesela gingăşie ne-a încîntat în *Heinderöslein (Trandafirul de cîmpie)* şi *Lachen und Weinen (Rîsul şi plînsul).*

De o factură şi dimensiuni aparte, *Auf dem Strom (Pe furtună)* pe versuri de Rellstab, lied compus în ultimul an de viaţă al compozitorului (1828), scris pentru voce, corn şi pian a fost interpretat de alţi invitaţi ai serii, tenorul Vladimir Popescu-Deveselu şi cornistul Ion Raţiu. De o muzicalitate şi expresivitate deosebită, Vladimir Popescu-Deveselu a reuşit redarea unei atmosfere pline de sensuri, fiind bine secondat de Ion Raţiu şi pianista Ina Macarie.

O menţiune specială pentru liedul *Der Jungling und der Tod (Tînărul şi moartea* — 1817) compus de Schubert pentru o singură voce, în acelaşi spirit cu mai timpuriul *Erlkönig* (1815). Iată-l interpretat acum în duet, cu Martha Kessler şi Vladimir Popescu-Deveselu, cei doi întruchipînd personajele din poezia lui Claudius, dîndu-le un plus de dramatism şi expresivitate, prin timbrul specific al fiecăruia, prin autenticul participării afective.

Am lăsat la sfîrşit, dar nu în ultimul rînd, acompaniamentul pianistic susţinut de Ina Macarie şi Iosif Sava.

În ceea ce o priveşte pe tînăra Ina Macarie am fost deosebit de impresionaţi de înţelegerea şi puterea ei de pătrundere, ştiind bine că astăzi, mai mult ca oricînd acompaniamentul marilor cîntăreţi de lied este practicat de tot atît de mari pianişti.

Iosif Sava ne uimeşte de fiecare dată, oferindu-ne noi faţete ale personalităţii sale artistice, reuşind să fie mereu altul, să ofere tuturor cîte ceva din marea sa pasiune pentru arta sunetelor.

De asemenea, foarte muzical şi în spiritul romantismului vienez, ne-a apărut Cristian Beldi, interpretînd „momentul muzical"-liant al celor trei „momente" ale „Schubertiadei".

Vom urmări în continuare cu viu interes această „Antologie", care oferă cu fiecare recital, noi elemente de artă elevată, diversă, aducînd mereu momente-surpriză în interpretarea unor adevărate personalităţi artistice.

Mihaela NICULESCU

Recital Mihail Pletniov

Suita în la minor de Bach, Patru sonate de Domenico Scarlatti, *Sonata în fa major* de Beethoven, *Sonata a III-a, în si minor* de Chopin. Iată elementele unui program impunător de la lectura afişului, capabil să atragă exigenţi iubitori de artă, un program definitoriu pentru valorile, personalitatea unui pianist.

La 22 de ani, tînărul născut la Arhangelsk, absolvent al Conservatorului din Moscova în clasa lui Iacov Flier, soseşte la Bucureşti ca autor al unor strălucite performanţe : Marele Premiu la celebrul, atît de dificilul concurs „Ceaikovski", premii de notorietate, în anii studenţiei (printre care un Premiu I la concursul Jeunesses Musicales care a avut loc la Paris) şi o largă şi aplaudată activitate concertistică desfăşurată în ţara sa sau în mari centre muzicale din Anglia, S.U.A., Norvegia, Iugoslavia, Franţa, R. D. Germană, Ungaria, Bulgaria.

Din prima măsură a *Suitei* de Bach, evidentă a fost marea zestre muzicală a pianistului, cultura muzicală (la 22 de ani, Pletniov este şi absolvent al secţiei de compoziţie a Conservatorului) personalitatea, îndrăzneala, tehnica impecabilă ,dorinţa de a ieşi din canoane, strădania de a spune un cuvînd nou. Pletniov cîntă continuu cu bucurie —, aş spune cu richteriană bucurie, deoarece, ca şi Sviatoslav Richter, Pletniov ar dori să nu se mai ridice de la pian ... I-a fost parcă jenă de aplauzele ce au urmat lui Bach ... şi ar fi vrut să-l atace deodată pe Scarlatti pentru a ne dovedi punţile de legătură dintre cei doi coloşi ai claviaturii...

Cu cuceritoare simplitate a trecut spre Beethoven şi dintr-o sonată, de o construcţie nu prea severă, a făcut un giuvaer.

Adîncă, vibrantă, raţională, Sonata Chopiniană ... Desigur, discutabilă nevoia de viteză ce domină uneori cîntul lui Pletniov, discutabile prea căutatele diferenţieri dinamice, inexplicabile „afişarea" lipsei de afectivitate, de căldură, exagerată tenta romantică în tălmăcirea lui I. S. Bach, dar continuu, bateriile tînărului pianist sînt încărcate, discursul este mereu fluid, tensionat, puterea de seducţie maximă, cuceritoare unitatea de atmosferă.

I. S.

Treptele afirmării artistice

După amiezile muzicale ale tineretului şi-au schimbat titulatura, acum se numesc Laureaţi ai Festivalului Naţional „Cîntarea României" sau Tineri în competiţii artistice internaţionale, dar le vom prezenta cu un termen generic — cel din titlu — pe toate ; au în vedere însă acelaşi scop — acela de a lansa sau de a confirma clasa unor tinere talente — ceea ce Filarmonica „George Enescu" face, cu dragoste şi discernămînt, de ani de zile. Considerăm deci această rubrică ca o continuare a celei din anii trecuţi şi vom încerca să-i păstrăm în consecinţă acelaşi profil amical şi deschis ca o discuţie între profesionişti.

Primul recital al noului ciclu a fost de bun augur : Constantin Şerban la vioară, Dan Grigore la pian cu un program de sonate de Beethoven, Brahms, Enescu şi Franck. Tînărul violonist, de curînd membru al Filarmonicii „George Enescu", este un artist de certă vocaţie, sensibil şi în acelaşi timp controlînd cu o calmă luciditate întreaga desfăşurare, pînă la detaliu. Constantin Şerban cîntă aproape impecabil ca acurateţe şi cu o frazare de cele mai multe ori inspirată avînd într-o proporţie fericită şi pasiune şi delicateţe, iar ca prezenţă scenică afişează o anumită bravură care dă eleganţă gestului. Trebuie admis că prezenţa lui Dan Grigore, excelentă în sine, a contribuit într-o măsură apreciabilă la echilibrarea întregului, transmiţîndu-i lui Constantin Şerban o pondere pe care singur poate n-ar fi avut-o. O singură excepţie : prima parte din sonata a VII-a de Beethoven, mai rapidă şi mai violentă decît s-ar fi cuvenit în raport cu celelalte părţi. În schimb partea întîi din Sonata de Franck era reţinută, oarecum detaşată faţă de încărcătura emoţională pe care o cuprinde, mai ales în fragmentele cu o intensitate sonoră scăzută. Vreau să relev faptul că în piano e mai greu să fii dramatic şi mă refer totodată şi la dificultatea aflării unor mijloace adecvate pentru exprimarea tuturor sugestiilor pe care le subînţelege muzica lui Franck. Pe scurt sonata părea mai robustă şi mai puţin rafinată decît în versiunile ei de referinţă, fără însă ca impresia artistică să fie scăzută. Ceea ce am ascultat era nu numai acceptabil din punct de vedere stilistic — dacă sîntem de acord cu ideea că între anumite graniţe stilistice cît de strîmte există suficientă libertate — dar avea şi momente de reală şi adevărată frumuseţe.

În ansamblu, un recital izbutit, înfăţişîndu-l pe Constantin Şerban într-un progres remarcabil.

★

Elev în clasa a XI-a doar, Viniciu Moroianu îşi face deja un nume ; la cel de al doilea recital al său (şi tot al doilea din noul ciclu) de la Sala Mică, lasă o impresie deosebită mai ales prin sensibilitatea sa ce răzbate de la prima la ultima notă, trecînd peste imperfecţiunile tehnice sau neclarităţile de construcţie sau stil, ce mai apar uneori. Se instalează în cîntul său o candoare, o intuiţie firească pe care le întîlnim doar la cei mai dotaţi. Să adăugăm o dispoziţie preţioasă prin raritatea ei pentru jocul de culori grefat pe o continuă şi vibrantă susţinere a sunetului în cele mai diverse nuanţe.

Dacă Viniciu Moroianu se va hotărî să devină pianist (cu toate implicaţiile pe care le determină această ipoteză) — are, după cum am aflat, multiple preocupări muzicale ce vădesc multilateralitatea talentului său şi totodată îi înlesnesc accesul la o se-

rioasă și necesară cultură — va face cea mai nimerită opțiune pentru că lasă să se întrevadă încă de acum neobișnuite resurse expresive cum puțin le au, la noi și aiurea.

Dan SCURTULESCU

Formația „Voces Primavera"

Revenită recent dintr-un turneu efectuat în Luxemburg, Olanda, R.F.G., în cadrul Anului Internațional al Copilului, formația Voces primavera, dirijată de Claudiu Negulescu, reunind elevi între 9 și 14 ani de la Școala generală nr. 4 din capitală, a Susținut duminică 7 oct. 1979 un frumos spectacol pe scena Sălii mici a Palatului R. S. România.

Programul variat și antrenant, realizat cu artă și multă sensibilitate muzicală, a dezvăluit calitățile interpretative ale micilor coriști, dar și talentul interpretativ al soliștilor instrumentiști aflați în formație.

Am remarcat siguranța, precizia și înțelegerea cu care Oxana Corjos (clasa prof. Zoe Popescu) a interpretat la pian *Passacaglia* de G. Fr. Händel. Au mai apărut ca soliști Ioana Hoisescu (pian) cu *Joc* de Radu Paladi, Zoltan Nanassy (pian) cu *Miniatură* de Sabin Drăgoi și Ileana Crăciunescu (vioară) cu *Micul violonist* de Hummel.

Repertoriul coral a cuprins muzică clasică și contemporană : Wiliam Byrd *(Canon Vesel)*, W. A. Mozart *(Cîtec de leagăn* și *Repetiție de concert* — în care s-a remarcat solista vocală a formației, eleva Simona Belgun), Fr. Chopin *(Dorință* — solo Angela Stratulat), Johann Strauss *(Voci de primăvară)*, Igor Stravinski *(Tilimbon)* și muzică corală românească : Ion Pelearcă *(Sîntem cîntecul luminii)*, Vasile Timiș *(Solii nesfîrșitei primăveri)*, Aurel Giroveanu (*Patru fete* — soliste Simona Dan, Cristina Kivu, Daniela Bodos, Ileana Crăciunescu), Cornel Trăilescu *(Alfabetul bucuriei)*.

Partea a II-a a programului a cuprins un tablou plin de viață și culoare al melodiilor populare românești prelucrate de Claudiu Negulescu și Constantin Romașcanu.

Dăruirea și talentul cu care acești copii muncesc, pregătindu-se să atingă trepte superioare ale interpretării muzicale, sînt demne de a fi evidențiate și susținute, așa cum deosebit de meritorie este activitatea de îndrumare, inițiere și studiu a profesorilor ce le formează educația muzicală : compozitorul Claudiu Negulescu (dirijorul formației), prof. Rodica Băluță (acompaniamentul pianistic).

Mihaela MARINESCU

Spectacolul ansamblului „Mahmond Reda" din R. A. Egipt

Prezența în capitală, pe scena Operei Române și în mai multe localități din țară, a ansamblului folcloric „Reda" din R. A. Egipt în cadrul schimburilor culturale româno-egiptene a constituit un eveniment artistic deosebit.

Înființat în urmă cu 20 de ani, acesta și-a cîștigat un binemeritat renume, situîndu-se printre cele mai valoroase formații de acest gen din țară, faimă recunoscută și pe plan internațional, în palmaresul țărilor vizitate numărîndu-se și : Franța, R. F. Germania, R. D. Germană, R. P. Chineză, India, Irak, Iordania, Maroc, U.R.S.S., R. S. F. Iugoslavia, unde artiștii egipteni au repurtat numeroase succese.

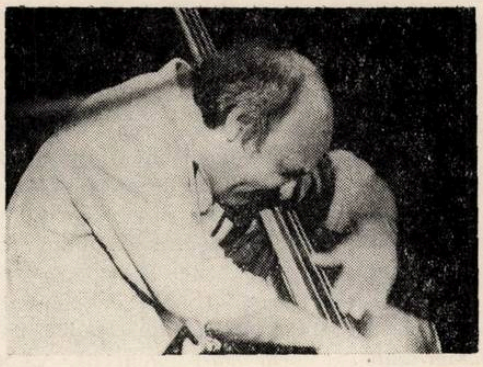
Pornind de la ideea că dintotdeauna cîntecul și jocul au fost însoțitorii nedespărțiți ai omului, sporindu-i dragostea de viață și muncă, că tezaurul de valori spirituale și tradiții naționale este forma prin care un popor și-a manifestat atît în trecut cît și în prezent concepția sa asupra vieții și frumuseții, sentimentele și emoțiile, energia și vitalitatea, aspirațiile și încrederea sa în viitor, ansamblul a prezentat un spectacol novator, cu modalități stilistice de exprimare și reprezentare scenică elevate, fiind în același timp adînc ancorat în seva autentică a folclorului.

Spectacolul ni s-a înfățișat ca un veritabil mozaic de modalități de exprimare și interpretare, dar și de structură, la reușita căruia și-au adus contribuția toate componentele ansamblului, conduse cu deosebită competență și măiestrie artistică de Mahmond Reda, coregraf și prim dansator, secondat admirabil de Farida Fahni, diplomată a școlii de balet clasic din Cairo, în același timp fiind o dansatoare de tip oriental foarte dotată. Astfel, succesul de care s-a bucurat spectacolul își găsește explicația în virtuțile interpreților din formația de dansuri și prin prezențele soliștilor dansatori și vocali.

Formația de dansuri, compartimentul cel mai solicitat și mai spectaculos, a reușit să cucerească publicul prin grația, lirismul și farmecul fetelor în dansurile : *Noapte arabă, Fetele de pe Nil*, vivacitatea bărbaților în *Marakabi*, cîntec și dans din Luxor, regiune bogată în vestigii antice, *El Hagala*, dans al beduinilor din deșertul estic și dansul bastoanelor.

Semnatarul partiturii coregrafice, demonstrînd cunoașterea celor mai subtile caracteristici stilistice folclorice, utilizînd desene simple, dar în spiritul celor autentice, a reușit să impresioneze prin acea putere emoțională și forță expresivă, determinate de sursa de inspirație colectivă, anonimă și multiseculară.

Ștefan CĂRĂPĂNCEANU

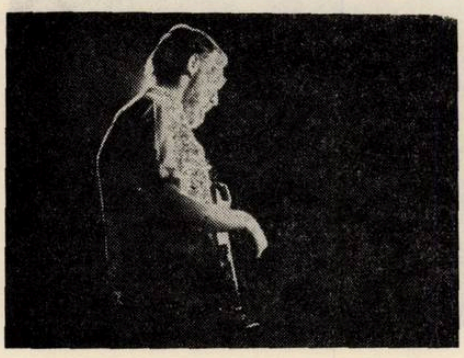


SIBIU

SIBIU : După Festivalul românesc de jazz din zilele de 29—20—31 martie şi 1 aprilie, aflat anul acesta la a IX-a ediţie, municipiul de pe Cibin a găzduit, două luni mai tîrziu, în perioada 29—30—31 mai, manifestarea derulată sub genericul „Zilele muzicii de jazz româno-americane", organizată de Clubul sibian de jazz, Casa de cultură a tineretului din Sibiu şi Biroul de Turism Pentru Tineret, cu participarea unor grupuri de jazz autohtone şi a unor orchestre studenţeşti de peste ocean care ne-au vizitat ţara prin intermediul Fundaţiei „Ambasadorii Prieteniei" din Statele Unite ale Americii.

Este pentru a doaua oară cînd, la Sibiu — pe drept cuvînt considerat „capitala jazz-ului românesc" — are loc o asemenea întîlnire între iubitorii acestei arte şi tineri interpreţi de gen, români şi americani. După cum afirma şi directorul artistic al Fundaţiei „Ambasadorii Prieteniei", Richard Mayo, aceste întîlniri — vizînd o nemijlocită cunoaştere reciprocă şi totodată contribuind la diversificarea relaţiilor de prietenie între popoare prin graiul fără graniţe al muzicii — au condus la rezultate notabile pe plan artistic, în cadrul manifestărilor de la Sibiu din 1978 şi 1979, ceea ce justifică reeditarea „Zilelor muzicii de jazz" şi în viitorul an. Cele trei zile muzicale au cuprins întîlniri de lucru în dimineţile de marţi 29 şi miercuri 30 mai, la Casa Municipală de cultură a tineretului — unde viază Clubul de jazz sibian — iar serile, inclusiv în 31 mai, spectacole la Sala Casei de cultură a sindicatelor. Referenţi români au susţinut temele „Curente de popularitate în cluburile de jazz din România" şi „Influenţe ale folclorului în jazz-ul românesc", ilustrate sonor — şi vizual — cu participarea *Corului de elevi al Liceului Pedagogic* din Sibiu dirijat de *Eugen Erzse* (muzică tradiţională „negro-spirituals" şi prelucrări corale de folclor autohton), *Orchestrei Liceului Industrial nr. 6* din Sibiu pregătită de profesorul *Nicolae Ionescu* — solişti vocali fiind tinerii *Cristian Schuster* şi *Marilena Oprinescu* (ilustrarea stilurilor „dixieland" şi „swing"), tînărul pianist ieşean *Ion Baciu-jr.* (stilul „swing" şi maniera „stride piano"), *„Vocal Jazz Quartet"* condus de Nicolae Ionescu şi grupul instrumental *„Meridian"*, ambele din Sibiu (elemente de ritmică, de melos, armonie modală şi ethos — folclorice, impregnate limbajului şi expresivităţii jazz-ului românesc), ca şi, desigur, prin intermediul discurilor şi al benzilor de magnetofon. Apreciind şi subliniind în repetate rînduri, prin aplauze, ţinuta unor atare realizări ale jazz-ului nostru contemporan

(după ce, în turneele întreprinse în țară s-au mai întîlnit și cu formații din Cluj-Napoca, Timișoara, Brașov), studenții americani de la Universitățile din statele *Eastern Montana* și *West Virginia* au prezentat la sediul Clubului sibian un micro-istoric al evoluției conceptului și tehnicii interpretative a big band-urilor (orchestra din Eastern Montana — dirijor, profesorul *Frederick Kaufman)* și o investigație în domeniul utilizării măsurilor mixte și alternative în contextul metricii jazz-ului modern și contemporan (orchestra din West Virginia — condusă de profesorul *David Milburn).* În concerte, formațiile sibiene „Meridian", „Vocal Jazz Quartet", *Cvintetul Radu Ghizășan* plus interpreții-invitați *Ricky Dandel* — vocal (Sibiu) și *Adrian Neagu* — pian (Sighișoara),



grupurile ieșene *„Transfer"* (tînără formație de jazz-rock) și duo-ul Ion Baciu-jr, ca și cele două big band-uri studențești de peste ocean au oferit alternativ recitaluri în primele două seri ale amintitului simpozion, pentru ca, în cea de a treia seară, — ce a marcat punctul culminant al manifestării — interpreții, gazde și oaspeți, să apară scenic împreună, în ingenioase formule combinatorii : trei pianiști români — Andrei Colompar de la „Meridian", Adrian Neagu și Ion Baciu-jr. improvizînd pe fundalul sonor asigurat de big band-ul Universității din Eastern Montana — și tot secondată de acest ansamblu, tînăra vocalistă Marilena Oprinescu, cîntînd în manieră „scat" ; apoi „Vocal Jazz Quartet" și în continuare tandemul dinamicilor percuționiști ai grupului „Transfer" evoluînd împreună cu orchestra Universității „Wesleyan" din West Virginia. Un public numeros și avizat a admirat, în cazul prezențelor românești, îndeosebi solistica instrumentală și vocală dezvoltată în interesante improvizații spontane, ca și datele de specific rezultînd din adecvarea cu gust a inflexiunilor românești la lexicul sonor al jazz-ului, acești parametri fiind circumscrișii tehnicii interpretative a formațiilor cu număr restrîns de membri, așa-numitele „combo-uri". Prin contrast, ansamblurile studențești americane au relevat calități de acuratețe, acordaj, sincronism ritmic, virtuozitate colectivă, strălucire timbrală a instrumentelor de suflat — virtuți caracteristice amplului aparat orchestral care este big band-ul — reunind în acest caz, în formula de componență, nu mai puțin de șase trompete, cinci tromboane, doi corni, cinci saxofoane, plus secția ritmică alcătuită din pian electric, vibrafon, ghitară, ghitară-bass, baterie și un întreg arsenal de instrumente de percuție ! Atît întîlnirile de lucru („workshops", „clinics") de la club, — cu expunerile și exemplificările lor muzicale — cît și concertele propriu-zise au demonstrat certe valențe educative, venind să completeze „pe viu" cunoștințe teoretice și anterioare audiții de jazz pe benzi și discuri, pe care cluburile le oferă în mod curent membrilor săi. Prezentă la această manifestare, Radioteleviziunea a propus publicului și oaspeților de peste hotare vizionarea, într-o izbutită formulă de teleficare locală, (ce a funcționat „non-stop" pînă la finele concertului) a emisiunii T.V. din vara trecută, realizată cu prilejul ediției 1978 a „Zilelor muzicii de jazz".

BUCUREȘTI : La 9 mai, la Sala Palatului a avut loc „Gala Clubului de la ora 7" (din cadrul Casei de Cultură a Sectorului 2 din capitală), organizată și prezentată de *Aurel Gherghel* sub forma a două concerte extraordinare de jazz-rock și muzică progresivă. Am urmărit cu acest prilej cinci formații care apăruseră și în cadrul Festivalului de jazz de la Sibiu — *„Transfer"* din Iași, *Modal Q* din Cluj-Napoca, *Basorelief, Big band-un Centrului Universitar București* dirijat de *Gabriel Mărgărint, Cvintetul Dan Mîndrilă* — toate din capitală, — și un grup de rock progresiv, *Pro Musica* din Timișoara. Două concerte de reală atractivitate, prin cromatica extinsă a mijloacelor exprimării, prin densitatea substanței muzicale. Concertele au evidențiat două aspecte deopotrivă revelatorii și — de ce să nu o spunem ? — de na-

tură a-i surprinde pe cei care cunosc mai puțin dimensiunile acestui fenomen artistic : ne referim, pe de o parte la existența — îmbucurătoare — a unui eșalon de forțe creatoare și interpretative de certă valoare în rîndurile studenților, altfel spus, dorita „generație de schimb" a instrumentiștilor valoroși de vîrstă medie ce activează în prezent ; căci, într-adevăr, cu excepția Cvintetului Dan Mîndrilă, reunind interpreți profesioniști, „cu vechi state de serviciu" în promovarea jazz-ului românesc, toate celelalte cinci formații amintite au aliniat în componența lor muzicieni-studenți (și într-o mai mică măsură tineri absolvenți) ; astfel, evoluțiile unor instrumentiști precum Dragoș Nedelcu, Claudiu Frunză, Dan Brucker — instrumente cu claviatură, Ion Leonte și Doru Căplescu — trompete, Marcel Maxim — trombon, Radu Horomnea — saxofon-tenor, Cornel Moldovan, Nicolae Krakowski, Edi Bălașa — ghitare, Constantin Ulinici, Dietrich Krauser, Călin Coldea — ghitare-bass, Valeriu Pavel, Stelian Andronic, Adrian Filipescu, Relu Bițulescu — baterie și percuție — ca să ne limităm doar la cîteva dintre individualitățile solistice din cadrul Galei organizate de Aurel Gherghel, îndreptățesc anticipări optimiste asupra condiției de mîine a interpretării românești de gen. Pe de altă parte, se poate vorbi de o sensibilă sporire a interesului public față de asemenea producțiuni mai pretențioase, mai sofisticate — forme de agregare sonoră care, prin cultivarea unor structuri complexe, a unor arhitecturi muzicale de anvergură, a parametrilor componisticii contemporane care se studiază în conservator, a tehnicii instrumentale bine stăpînite, virtuoze, pot constitui, în mod indubitabil, o „poartă de acces" către înțelegerea capitolelor elevate ale literaturii simfonice și camerale. Mediul studențesc este, de altfel, cel chemat să formeze, să instruiască acea categorie avansată a publicului care-și va concretiza interesul manifest pentru marea artă a sunetelor prin prezența în sala de concert, prin urmărirea, în genere, a datelor vieții muzicale, prin colecționarea de discuri valoroase. Aceste impresii-constatări mi-au fost reconfirmate în chip încă mai convingător cu prilejul „Spectacolului-concurs al formațiilor vocal-instrumentale" realizat de Clubul „A" al studenților Institutului de Arhitectură „Ion Mincu", timp de patru zile (5—6—7—8 iunie) la Sala Palatului, sub prestigioasele auspicii ale Festivalului Național „Cîntarea României". Înainte de a detalia succint datele de ordin artistic ale recitalurilor prezentate, îndrăznesc să calific — convins că nu exagerez — „spectacolul-concurs" drept o veritabilă performanță organizatorică a entuziastului colectiv studențesc condus de profesorul-arhitect Călin Irimescu ; făcînd această afirmație am în vedere întreg efortul, multitudinea responsabilităților organizatorice pe care le-a incumbat această manifestare, mergînd pînă la redactarea foarte izbutitelor programe de sală, la realizarea atît de inspiratelor afișe. Într-o ambianță de emulație, dăruire, pasiune și tinerețe, publicul — acel public studențesc înzestrat cu capacitatea unui indiscutabil discernămînt artistic — a urmărit seară de seară perindarea pe scena Sălii Palatului, a celor 19 formații, cele mai multe instrumentale ; grupuri promovînd acele specii muzicale ale căror primordiale virtuți erau nu accesibilitatea factice, simplismul dezolant al producțiunilor de factură comercială, ci profesionalismul realizărilor, rafinamentul, viabilitatea căutărilor novatoare ; o muzică cel mai adesea experimentală pe care un public minunat a urmărit-o cu interes și participare timp de 15—16 ore în cele patru concerte, ore continuate în întîlniri „jam-session" la sediul clubului „A". Un singur fapt, după opinia mea întrutotul relevant, conferind sensuri semnificative reacțiilor foarte prompte și bine orientate ale celor din sală, formularul „top" distribuit în rîndurile publicului a desemnat drept cele mai bune, *aceleași formații* cărora juriul (în care au fost invitați să-și manifeste opțiunile compozitorii Laurențiu Profeta, Alexandru Mandy, muzicologul Radu Stan, muzicieni de gen ca Marius Popp, Dan Andrei Aldea, oameni implicați direct în procesul difuzării muzicale — redactorii Petre Magdin și subsemnatul, Octavian Ursulescu, alături de personalități artistice ca regizorul Mircea Deneliuc și scriitorul Romulus Vulpescu) le-a acordat principalele distincții ale concursului : „Trofeul Club A" — grupului „Modal Q" din Cluj-Napoca ; Premiul I — altui grup clujean — „Experimental Q 2" (fapt iarăși semnificativ, ambele grupuri fiind formate în majoritate din studenți ai Conservatorului „Gheorghe Dima") ; Premiul II — ex aequo — formațiilor „Academica" și „Basorelief" din București (reunind, de asemenea, conservatoriști) ; Premiul „Hard-rock" atribuit grupului craiovean „Redivivus". Cu puține excepții, genurile preponderent ilustrate în spectacolul-concurs au fost muzica progresivă și jazz-rock-ul — altfel spus, arta muzicală de fuziune ce se bucură azi de cea mai largă, efectivă arie de cuprindere pe plan mondial. Se poate spune că manifestarea muzicală studențească organizată de Clubul „A" a reușit să ofere, panoramic și sintetic, ceea ce constituie contextul cel mai reprezentativ, mai valoros, mai activ, ca exponenți ai genurilor citate, în peisajul muzical românesc. Am urmărit, evoluția în afară de concurs a unor nume de rezonanță actuală — *Mircea Florian*, grupurile *Sfinx*, *Pro musica*, *Statuar*, *Roșu și Negru* (rock și muzică progresivă), iar din domeniul jazz-ului, *Marius Popp Johnny Răducanu*, trio-ul *Gramophon* din Timișoara și alături de ei tinerii care aspiră la consacrare — *Transfer* din Iași, *Nimbus* din Brașov.

„Modal Q", „Transfer" — nume de grupuri de mai multe ori menționate în acest material — și împreună cu ele *Septetul Dixieland* din Reșița și *Cvintetul Radu Ghizășan* din Sibiu s-au întîlnit pe scena Sălii din Strada Nuferilor, în cadrul concertului-emisiune „Jazz în studio" organizat de Radioteleviziune și transmis în direct la posturile noastre de radio, vineri 22 iunie.

Anterior, tot Studioul de concerte al Radiotelevizionii a găzduit duminică 13 mai, un concert de prime audiții reprezentînd genul de maximă accesibilitate al muzicii ușoare ; el a fost organizat de Secția de muzică ușoară (redactorii *Silvia Velicu*, *Ion Barta*, *Bogdan Dorneanu*, *Hans Sgubini)* a Redației Muzicale Radio și s-a derulat sub genericul Festivalului Național „Cîntarea României". Actrița Adina Popescu a chemat pe rînd, în fața publicului, pe interpreți de

notorietate ca Margareta Pîslaru, Corina Chiriac, Mirabela Dauer, Cornel Constantiniu, Adrian Romcescu, Gil Dobrică, pe mai tinerii solişti vocali Mihaela Oancea, Jeanina Matei, Ricky Dandel, Liana Lungu, Mariana Ritz, Natalia Guberna, care, acompaniaţi eficient de Orchestra de muzică uşoară a Radioteleviziunii, coordonată cu autoritate de gestul dirijoral al lui Sile Dinicu, au prezentat recente creaţii datorate compozitorilor consacraţi George Grigoriu, Radu Şerban, Laurenţiu Profeta, Camelia Dăscălescu, Temistocle Popa, Aurel Giroveanu, Sile Dinicu, Petre Mihăescu, Mişu Iancu, Alexandru Mandy, Vasile V. Vasilache, Horia Moculescu, Ion Cristinoiu, Marius Ţeicu, Marcel Dragomir, ale unor tineri compozitori ca Vasile Şirli, Cornel Fugaru şi debutanţi — Valeria Dogaru, plus două versiuni actuale ale unor şlagăre „retro" de Ion Vasilescu şi Gherase Dendrino. Atractivitatea cîntecului a strălucit sub diverse întruchipări sonor-stilistice — de la melodia de succes agreabil, la piesele de ţinută grefate pe versuri de aleasă vibraţie poetică (precum cele aparţinînd unei Ana Blandiana, unui Romulus Vulpescu), de la ritmul „disco" la tematica generoasă a dragostei de oameni şi de ţară şi la mai pretenţioase formulări orchestrale (ca „Telegraful inimii" de Richard Bartzer sau Parafraza pe melodiile Bucureştiului, scrisă de Sile Dinicu).

Desigur, nu cifrele statistice sînt importante cînd ele se raportează la artă, dar prezenţa în decursul a şase săptămîni, pe scene muzicale, a 250 de tineri interpreţi şi participarea unui public numărînd peste 17.000 spectatori (fără a mai ţine seama de „Gala Săptămîna" ce a avut loc de asemenea în luna mai la Sala Palatului, nici de Concertul de prime audiţii de muzică uşoară sus-menţionat, pentru care Studioul de concerte a fost, în mod previzibil, neîncăpător), reprezintă cifre pe care nu le poţi trece lesne cu vederea. Sub acest aspect, rîndurile de faţă pledează pentru ignorarea unei pretinse „bariere" a inaccesibilităţii, dar mai ales pentru promovarea acelor producţiuni artistice în care vehicularea unui generos mesaj interuman să beneficieze de argumente ale exprimării de autentică ţinută în concordanţă cu aşteptările unui public exigent, avid de muzică bună!

Florian LUNGU

PIATRA-NEAMŢ

Festivalul de muzică uşoară „Florile Ceahlăului"

Leagăn de istorie, vatră de cultură, străvechiul ţinut al Neamţului îşi defineşte ascendenţa spirituală prin numeroase manifestări artistice ce se succed într-o neîntreruptă stagiune pe scenele teatrelor, caselor de cultură, în marile întreprinderi ale judeţului, mesagerii acestora reprezentînd pe Clio, Euterpe, Thalia sau Terpsichora, muzicienii, dansatorii, poeţii, actorii deci de pe aceste meleaguri alcătuind o redutabilă echipă în contextul Festivalului creativităţii naţionale — „Cîntarea României".

Întinerita înveşmîntare a oraşului Piatra Neamţ coincide şi cu actul de naştere al multor evenimente artistice concepute în formule eficiente, atractive, de ecou. Între ele, şi Festivalul de muzică uşoară „Florile Ceahlăului", iniţiativă a Consiliului Sindicatelor şi Comitetului Culturii şi educaţiei socialiste, a Comitetului U.T.C. ale judeţului Neamţ, festival menit a aduce la rampă tineri artişti amatori, interpreţi de muzică uşoară din toate judeţele ţării.

42 de concurenţi s-au înscris în competiţia acestui an, media de vîrstă 22 de ani, tineri cu cele mai diferite profesii, angajaţi într-o întrecere curajoasă a celor care s-au înţeles prin muzică, o muzică pe care să nu o numim nici grea nici uşoară, ci pur şi simplu frumoasă — răspunzînd gîndului înaripat al organizatorilor care şi-au dorit — după cum ne-au mărturisit-o, să ne ofere o ediţie a muzicii frumoase.

Juriul alcătuit din membri ai Uniunii Compozitorilor, Laurenţiu Profeta — preşedintele juriului, Aurel Giroveanu, George Grigoriu, Florin Comişel, Daniela Caraman-Fotea, şi reprezentanţi ai judeţului Neamţ: Mircea Popa, Marcel Dragotescu, Gheorghe Găină, juriul deci a înscris pe lista laureaţilor acestei ediţii 10 nume; Costel Ştefănescu — Ialomiţa, Ion Doboş — Piatra Neamţ, Silvia Ivanov — Tulcea, Otilia Postolache — Vaslui, Elena Tudor — Bucureşti, au obţinut menţiunile Festivalului. „Cîntul" lor comun în care desigur inerente au fost momentele mai puţin stăpînite, nefinisate, a fost dominat de o dăruire, de o dorinţă de comunicare, de exteriorizare a chemării tinereşti către muzică, ce atestă dreptul acestor entuziaşti de a reveni după un an de acumulări pe scena Festivalului.

Premiul al III-lea — Floarea de argint — a fost decernat tînărului solist Ionel Merţan din Suceava — o voce frumoasă, bine stăpînită, un temperament viguros. Cîntul curat, acurateţea interpretării ne-au produs o impresie favorabilă, evoluţia sa viitoare anunţîndu-se plină de promisiuni.

Recunoscînd faptul că „talentul şi sensibilitatea constituie o condiţie absolut necesară dar nu suficientă a unui act artistic viabil", necesitatea cunoaşterii dinăuntru a artei muzicale, studiul temeinic deci, profesional al interpretării transpare cu uşurinţă.

Premiile speciale ale organizatorilor au revenit lui Dorel Dospin — Piatra Neamţ şi Erica Ianovici din Alba, prezentînd garanţii de evoluţie.

Adina Vasiliu din Bucureşti —elevă a şcolii populare de artă s-a prezentat în Festival cu un repertoriu echilibrat, bine pus la punct. Calităţile sale interpretative notabile, au determinat acordarea Florii de argint — premiul al II-lea al concursului.

O voce armonioasă, îmbinînd vigoarea şi delicateţea, generozitatea elanurilor şi discreţia sentimentelor, apariţia dezinvoltă neobişnuită la o debutantă : aceasta este Carmen Andrei tînără studentă din Bihor deţinătoarea premiului I Floarea de aur, revelaţia Concursului din acest an.

Succintele noastre însemnări au intenţionat a semnala cîteva din „tinerele speranţe" detaşate de actuala ediţie a Festivalului din Neamţ reconfortante prin ineditul perspectivei, talente pe care le aşteptăm cu emoţie în noile confruntări oferite de permanenta şi bogata noastră viaţă muzicală, dorindu-le deplină reuşită în marea încercare a exigenţei publicului de azi şi de mîine.

Caracterul competitiv al manifestărilor anterioare a ridicat nivelul întrecerii muzicale de la Piatra Neamţ, faţă de rezultatele consemnate pînă în prezent. O probează ediţia încheiată cu mult timp în urmă, închegată într-un spectacol complex — concurs alături de recitaluri atractive (Gabriel Stanciu — o voce de mare viitor, Cristian Necula cîştigătorul premiului I anul trecut, Ruxandra Ghiaţă şi Cornel Constantiniu — invitaţi. Spectacol regizat cu competenţă de Victor Crăciun şi Dumitru Luca).

Estimarea de ansamblu a concertelor comentate ne determină să aşteptăm cu încredere şi nerăbdare ediţia a 12-a, 1980 a Festivalului Florile Ceahlăului.

Daniela CARAMAN FOTEA

RECENZII

„Formă şi stil în noua creaţie muzicală românească" de Vasile Herman

Ca şi în creaţia sa muzicală, Vasile Herman impresionează, cu această utilă carte, prin lucrul organizat în amănunt, printr-o foarte originală şi interesantă dozare a gîndurilor cuprinse. Pornind de la ideea enesciană că „stilul în muzica noastră se va desprinde încetul cu încetul", autorul procedează, mai întîi, la studierea apariţiei ideilor de formă şi stil în muzica înaintaşilor noştri. Între organizarea, forma, morfologia şi structura unor lucrări este definită chiar o ecuaţie, iar apoi sînt tratate cîteva elemente, ca melodia, sunetul, intervalul, ritmul, metrul etc. de pe această poziţie. Interesant este faptul că Vasile Herman priveşte toate demersurile teoretice cu ochii creatorului, paralele şi trimiteri la realizările cele mai noi întărind, la fiecare pas, concluziile. Demn este de observat că sînt prezente, încă din aceste prime pagini ale cărţii, precizări relative la gradaţie şi contrast, noţiuni care s-au îmbrăcat, în muzica foarte nouă, în haine elastice, chiar dizolvante. Vasile Herman găseşte că aceste premise vor rămîne, în continuare, de primordială importanţă pentru creaţie. Odată cu lucrările primilor înaintaşi, printre care Carol Miculi se bucură de o atenţie specială, se observă caracteristica nouă a muzicii, prin care se „reexplică" unele lucruri „decretate", în spiritul conturării caracterului naţional al artei noastre muzicale. Sînt trecute, cu această ocazie, prin filtrul analitic, zeci de partituri, parţial influenţate de creatori geniali ai secolului trecut, ca Liszt şi Chopin. În prima jumătate a secolului XX se urmăreşte apoi evoluţia mijloacelor de expresie, valoarea expresivă a lumii modurilor. Urmînd parcă modelul periodizării istorice prin inele — preconizat de către Wilhelm Berger — autorul împarte acest proces în trei etape : 1899—1920, 1920—1949, 1949—1955. Se defineşte, prin aceasta, consolidarea şcolii româneşti de compoziţie şi nu lipsite de interes sînt, între aceste pagini, analizele armonice practicate cu lucrările lui Kiriac, Musicescu, Mandicevski şi Enescu. În aceste momente găsim un lucru definitoriu pentru stilul autorului : debutul consideraţiilor este făcut cu lucruri larg cunoscute şi unanim acceptate, iar continuarea se ridică pe contribuţii originale, de pe poziţii noi. O largă consideraţie este acordată aşa numitei stări de avangardă — care se apreciază ca atare din momentul negării diatoniei în creaţie — cuprinzînd activitatea şi creaţia lui Filip Lazăr, Zeno Vancea, Paul Constantinescu, Mihail Jora şi George Enescu. Relativ la Enescu, găsim chiar aprecierea că acesta ar fi fost un precursor al stilului *oiseaux*. Sînt traversate etape bogate de creaţie, dedicate aşa-numitului folclor imaginar, ajungînd la starea sistemelor de compoziţie aparţinînd lui Sigismund Toduţă, Tudor Jarda sau Cornel Ţăranu. Cu aceasta, partea I a cărţii se încheie, făcînd loc părţii secunde, care se deschide cu titlul *Emancipare şi plenitudine*. Există un fir roşu al cărţii lui Vasile Herman, enunţat în ultima pagină, prin care se afirmă că „muzica românească este astăzi un proces încheiat". Cu aceasta „vocea" muzicii româneşti de astăzi poate fi considerată autentică şi originală, autorul încercînd să demonstreze, pe parcursul cărţii, lungul proces de constituire, din care partea de după anul 1955 se află sub semnul „evului aprins", consideraţia aparţinînd lui Doru Popovici. Progresiva şi neîncetata revoluţie a sistemelor modale, difuziunea cromatică, drumul nou al polifoniei — toate aceste fenomene converg spre maturizarea deplină a muzicii noastre, punct către care se îndreaptă, în final, autorul, sprijinindu-se pe analize bogate şi pline de interes, din lucrările lui A. Vieru, T. Olah, S. Toduţă, D. Popovici, L. Glodeanu, N. Brînduş şi alţii...

Anton DOGARU

„Pagini din istoria muzicii românești" de Rufina M. Leites

În anul 1979, a apărut la Moscova, într-un tiraj de 2200 de exemplare, un volum intitulat *Straniți istorii rumînskoi muzîki* [1] (Pagini din istoria muzicii românești). Volumul, alcătuit și prefațat de Rufina Leites, prezintă cititorului sovietic, în traducere rusă, o colecție de studii, aparținînd unor muzicologi români de seamă. Apariția lui marchează un moment important în istoria propagării culturii muzicale românești peste granițele țării.

Împrejurările care au favorizat apariția unui asemenea volum sînt multiple.

Interesul pentru cultura și arta universală are o veche tradiție în U.R.S.S. El s-a concretizat de-a lungul vremii — între altele — prin crearea mai multor institute de cercetare cu profil adecvat, dintre care ne interesează îndeosebi *Vsesoiuznîi Naucino-Issledovatelski Institut Iskusstvoznania (Institutul de cercetare științifică a artelor al U.R.S.S.).* Institutul, departajat pe domenii de specialitate, pe perioade istorice și pe zone teritorial-politice, cercetează arta popoarelor din U.R.S.S. și din lume: muzica, teatrul, artele plastice, arta cinematografică, arta în mass-media, sociologia artei, estetica marxist-leninistă, etc...

Alături de sectorul de muzică clasică apuseană, sectorul de artă contemporană a țărilor capitaliste, sectorul de artă al țărilor orientale, al Africii și Americii Latine și multe altele, de cîteva decenii ființează aici un sector de cercetare a artei țărilor socialiste din Europa, sector condus de Prof. dr. Boleslav Rostoțki, specialist în cercetarea artei teatrale poloneze.

Institutul publică lucrări mari, multidisciplinare și lucrări monografice, pe teme de deosebită importanță. În prezent se elaborează în colaborare cu Institutul de teatru, cinematografie și muzică din Leningrad, o lucrare în 5 volume, intitulată „Muzica secolului XX", în care sînt expuse genurile muzicale în dezvoltarea muzicii universale și monografiile compozitorilor. Spre deosebire de lucrările apusene cu un profil asemănător, în care muzica universală este privită ca o creație a cîtorva mari centre europene, cu ecouri diferite în celelalte țări ale lumii, cartea Institutului de la Moscova, aparținînd unui colectiv de autori, se conduce după o altă concepție; ea dezvăluie cu deosebită atenție și competență aportul novator al fiecărui popor în parte la dezvoltarea muzicii universale a secolului. Lucrarea, prevăzută cu un aparat științific de tip enciclopedic va cuprinde și monografia lui George Enescu.

Sectorul de cercetare a artei țărilor socialiste europene a dedicat 2 volume temei artei revoluționare [2]. În cel de al doilea volum — alături de alte lucrări despre arta revoluționară a țărilor socialiste vecine [3] — se află un amplu studiu, semnat de L V. Poleacova și intitulat „Cîntele ilegalității revoluționare românești [4]. O altă lucrare care ne interesează va fi intitulată „Geneza și dezvoltarea artei socialiste în țările Europei centrale și sud-estice", în 3 volume, unde, de asemenea vor intra o serie de articole despre muzica românească. Primul volum a apărut la Moscova în 1978.

Unul din cadrele formate în acest institut, muzicologul Rufina M. Leites, candidat în știința artei, de mai bine de 15 ani s-a dedicat cercetării muzicii românești și bulgare. În acest timp a publicat peste 35 de studii și articole despre muzica și muzicienii români, între care, *Oedip, opera lui Enescu* [5], *Estetica de operă a lui George Enescu* [6], *Două schițe despre Enescu: La a 90-a aniversare a zilei sale de naștere* [7], *Însemnări despre muzica românească a sec. XX* [8], *O viață asemenea unei comete* [9], *Cîntecele luptei revoluționare* [10], *Mihail Jora* [11], *Zeno Vancea* [12], *Despre muzicologia României socialiste* [13], despre Festivalurile Enescu și multe altele. Tot ei, „Enciclopedia muzicală" în 5 volume, editată la Moscova îi datorează peste 80 de articole despre muzica românească.

La sugestia editurii „Muzîka" din Moscova, Rufina Leites, sub titlul *Straniți istorii rumînskoi muzîki*, a realizat prima carte despre muzica românească în limba rusă. Conținutul cărții este alcătuit din traduceri ale unor articole sau fragmente din lucrări mai mari ale muzicologilor români, dedicate folclorului, creației muzicale profesioniste și artei interpretative românești, pe un interval de aproximativ un secol, mai precis între anii 1848 și 1947. Traducerile au fost realizate de T. A. Silantieva, R. Leites și E. Loghinovskaia. Bibliografia în limba rusă, anterioară acestei cărți, prezenta ocazional și, inevitabil, fragmentar unele momente ale istoriei muzicii noastre [14].

Țelul volumului Rufinei Leites este să dea cititorului sovietic, interesat de muzica țărilor socialiste, o imagine cît mai cuprinzătoare asupra activității muzicale românești, cu deosebire profesioniste, componistice și interpretative.

Pentru autoare, a cărei limbă maternă este rusa, se punea problema cercetării unui material imens din muzicologia țării noastre, pentru a selecționa acele lucrări, care, într-o formă concisă, realizau, fiecare în parte, cîte un portret complet al creației unui compozitor; se punea problema renunțării la lucrări foarte bogate în date și conținut, în cazul că ele întreceau dimensiunile optime unei asemenea colecții; se putea extrage un capitol sau un fragment, dar profilul cărții nu permitea rezumarea unei lucrări. Se vădea necesitatea de a prezenta fiecare personalitate doar în domeniul său principal de activitate, de a da doar cîte o singură celebritate într-un domeniu interpretativ. Nu era vorba de a scrie un volum personal — al cărui conținut l-ar fi putut echilibra în voie — ci de a găsi la autori diferiți, în lucrări de factură diversă, materialele necesare unei antologii unitare și toate acestea în limitele a 20 de coli de

autor [15]. Apoi avea să urmeze traducerea în limba rusă a lucrărilor selecționate, redactarea comentariilor [16], a indicelor de nume [17], a prefeței și a studiului introductiv [18].

Acest imens volum de muncă a fost desfășurat cu pasiune și perseverență ani de-a rîndul. *Pagini din istoria muzicii românești* reprezintă pentru autoare un corolar al experienței sale dobîndite în cei 15 ani de cercetări în acest domeniu.

Colecția propriu-zisă, alcătuită din trei capitole: „Folclor și folcloristică", „Compozitori" și „Corifei ai artei interpretative", cuprinde lucrări muzicologice ale lui George Breazul, Emanoil Ciomac, Zeno Vancea, Vasile Tomescu, Octavian Lazăr Cosma, Viorel Cosma, Alfred Hoffman, Pascal Bentoiu, Emilia Comișel, George Sbârcea, Dragoș Tănăsescu, Grigore Bărgăuanu și Cornel Țăranu [19].

În studiul introductiv, amplu documentat cu bibliografie română și sovietică, Rufina Leites expune multiple aspecte ale artei și culturii românești în condițiile istorice date, ale vieții muzicale, ale luptei pentru o școală muzicală națională, profilînd pe acest fond personalitățile muzicale proeminente. Studiul completează printr-un șir de biografii artistice succinte, bazate pe date istorice consistente pleiada de compozitori români, ale căror biografii nu au putut fi incluse în colecție. Tot astfel, autoarea întregește tabloul începuturilor folcloristice, ca și al contribuțiilor de mare valoare în acest domeniu, recunoscute pe plan mondial; aspectele vieții muzicale urbane susținute de arta lăutărească de mare virtuozitate, păstrătoare a folclorului național, căruia i-a dus faima peste hotare; istoria luptei pentru afirmarea unei opere naționale, filarmonicii, conservatoarelor, a Societății compozitorilor români, a succeselor obținute pe plan național și internațional; a muzicologiei românești — lexicografiei, istoriografiei și criticii muzicale — fără a uita seria marilor interpreți, vocali și instrumentiști, ca și a dirijorilor care au purtat pe toate meridianele lumii strălucirea artei interpretative românești.

Atît în studiul introductiv, cît și în comentarii, autoarea aduce unele date inedite, între care menționăm ca deosebit de prețioase cele cu privire la studiile de specializare ale lui Gavriil Musicescu la Petersburg, la relațiile lui cu personalități ale vieții muzicale ruse, la documente ale primelor lui notații de folclor rural, la critica adusă de el practicii neștiințifice a vremii de culegere și armonizare neadecvată a folclorului românesc [20]. Unele comentarii ating dimensiunile și substanța unor articole de sine stătătoare, ca, spre exemplu, cel referitor la folosirea de către Liszt în rapsodiile sale a unor melodii românești, notate de el de la lăutarul Nicolae Picu, comentariu cu unele date inedite pentru noi, provenind din bibliografia sovietică și cu concludente exemplificări muzicale.

Autoarea oferă cititorului, cu obiectivitate, unele păreri contrare ale diverșilor autori despre același eveniment sau dată istorică.

Ilustrațiile redau plastic conținutul lucrării, prezentînd portretele unor compozitori de seamă, conducîndu-i pe cititori în sălile de spectacol, oferindu-le spre contemplare fațadele clădirilor în care se desfășoară activitatea muzicală a Bucureștiului. Pe copertă, în mod simbolic, se află, în partea de jos un taraf de lăutari din secolul XVIII iar deasupra, clădirea Ateneului Român.

Redactarea lucrării este excelent îngrijită de E. Gordeeva, redactor principal științific al editurii „Muzîka".

Volumului Rufinei Leites nu i se pot aduce, decît unele minime reproșuri. O selecție mai riguroasă a lucrărilor muzicologice românești ar fi favorizat echilibrarea mai judicioasă a importanței acordate unor personalități muzicale valoroase în colecție. În studiul introductiv, ar fi fost mai nimerit să se amintească succesele peste hotare ale cîntăreței populare Maria Tănase, alături de cele ale lui Grigoraș Dinicu, respectiv la sfîrșitul părții dedicate folclorului și nu spre finele introducerii. În comentarii, la pag. 311, se dă ca exemplu de doină maramureșeană o melodie din colecția lui T. Brediceanu [21]. Autorul singur însă a greșit, inculzînd această melodie în capitolul de doine; ea aparține unui cîntec popular liric. Între unele mici deficiențe de traducere în limba rusă se numără titlul suitei lui Marțian Negrea „În munții Apuseni", care trebuia tradus „V gorah Apuseni" și nu „V zapadnîh gorah", iar „Cîntarea României" se traduce „Vospevanie Rumânii", nu „Hvala Rumânii".

În concluzie, cartea Rufinei Leites este elaborată după buna tradiție a muzicologiei sovietice. Avînd o ținută academică de temeinică cercetare și rigurozitate științifică, ea este scrisă în același timp cu participare afectivă, cîștigînd simpatia cititorului pentru tema tratată. Citind acest volum, descoperim în autorul lui un pasionat iubitor și propagator al muzicii românești, un asiduu cercetător al istoriei de luptă pentru afirmarea ei, un bun prieten al poporului român.

Faptul că la Moscova lucrarea s-a epuizat în scurtă vreme de la apariție, denotă calitatea apreciată a lucrării, interesul cititorului sovietic pentru cultura muzicală a României, oportunitatea publicării unor asemenea lucrări, destinate cunoașterii reciproce a culturii și artei naționale a popoarelor.

Eugenia CERNEA

NOTE

1. Moscova, „Muzîka", 1979, 352 p., incluzînd ilustrații și note muzicale.

2. „Iscusstvo revolutii prizvannoe" („Arta chemată la viață de revoluție"), Moscova, „Nauka", 1969 și 1972.

3. Despre dezvoltarea teatrului revoluționar german profesionist, a teatrului muncitoresc revoluționar polonez, a teatrului proletar sîrb, a mișcării artistice maghiare din ajunul revoluției și a tendințelor socialiste ale artei bulgare din anii 1917—1923.

4. p. 179—197

5. În vol. „Muzîka i sovremennosti" („Muzica și contemporaneitatea"), vol. 6, Moscova, 1969, p. 231—300.

6. În vol. „Iz istorii muzîki sotialisticeskih stran Evropî" („Din istoria muzicii țărilor socialiste ale Europei"), Moscova, 1975, p. 232—281.

7. „Sovietskaia Muzîka", 8, 1971, p. 136—143.
8. În vol. „Problemî muzîkalnoi nauki" (Probleme de muzicologie"), vol. 1, Moscova, 1972, p. 219—255.
9. (Despre Dinu Lipatti), „Sovietskaia muzîka", 8, 1969, p. 122—127.
10. „Sovietskaia Muzika", 8, 1972, p. 122—130.
11. În „Ejegodnik pameatnîh dat i sobîtii" („Anuarul de date și evenimente muzicale memorabile") pe 1971, Moscova, 1970, p. 94—95.
12. În „Ejegodnik pameatnîh muzîkalnîh dat i sobîtii" pe 1975, Moscova, 1974, p. 108—110.
13. „Sovietskaia muzîka", 8, 1974, p. 116—119.
14. La sfîrșitul cărții se află un indice selectiv al acestora.
15. Din acest motiv, R. Leites s-a limitat la perioada anterioară proclamării Republicii, anunțînd în prefață că cultura muzicală a României socialiste va fi tratată într-o lucrare aparte. Din aceleași considerente se arată tot acolo că, reprezentînd o primă încercare de acest fel, lucrarea nu pretinde să fi epuizat tema dată.
16. Pentru a completa conținutul lucrărilor muzicologice din colecție cu datele necesare cititorului sovietic, care nu are un fond anterior de informație în domeniul istoriei poporului român și al istoriei sale cultural-artistice, autoarea a dat — sub titlul „Comentarii" (p. 308—335) — o serie întreagă de note explicative proprii, bazate pe o vastă bibliografie.
17. Acesta conține 350 de nume, cu date biografice (p. 336—350).
18. p. 5—47.
19. În definitivarea cuprinsului colecției, R. Leites s-a consultat cu muzicologii români.
20. Documentele inedite provin din Arhiva Istorică Centrală de Stat a U.R.S.S., din secția de manuscrise a Bibliotecii de Stat „V. I. Lenin" și din secția de manuscrise a Bibliotecii Publice de Stat „M. E. Saltîkov-Șcedrin".
21. „Melodii populare românești din Maramureș". București, 1957, p. 15, nr. 6.

„Principiile creației lui Anatol Vieru" de Tatiana Fomicenko

Este plăcut să constatăm cum se înmulțesc semnele recunoașterii valorii muzicii românești în străinătate, cum acestea își diversifică paleta. De la aplauzele prilejuite de prime audiții, premiere, concerte recitaluri și roluri ; de la premii internaționale, cronici și prezențe în volume, în lucrări muzicologice cu profil lexicografic, iată o nouă formă — studiul, analitic, eseistic, teoretic, menit să demonstreze valențele artistice ale muzicii noastre. Altfel spus, creația începe să fie servită în lansarea ei în universalitate nu numai de factorul interpretativ, fără de care, cunoașterea ei este de neconceput, dar și de componentul muzicologic. Mai mult, intră în această cursă și muzicologia din alte țări.

După ce Rufina Leites a însumat în volumul *Pagini din istoria muzicii românești* (Moscova, „Muzîka", 1979), articole și fragmente din volumele autorilor români, făcînd o utilă operă de inițiere în tainele muzicii noastre, iată că, tot la Moscova, în cadrul Conservatorului „P. I. Ceaikovski", Tatiana Fomicenko a elaborat o lucrare de diplomă cu subiect românesc : *Principiile creației lui Anatol Vieru*. Evident, o lucrare de diplomă are o importanță limitată, dar merită reținut faptul în sine, deoarece dovedește interesul pentru muzica noastră, pentru creația contemporană. De la acest stadiu și pînă la viitoare ample exegeze, nu este prea mult.

Înscriindu-se în sfera unei lucrări cu profil teoretic (îndrumător științific conf. V. Holopova), contribuția lui T. Fomicenko are meritul că încearcă să surprindă trăsăturile distincte ale personalității muzicianului român, complexă prin multiplele preocupări în compoziție, muzicologie, dirijat și pedagogie. În plus, autoarea reușește să demonstreze că A. Vieru este un creator de marcă, înzestrat cu talent și fantezie, dublate de o înaltă măestrie, avînd un cuvînt important de spus în arta contemporană. Apare concludentă orientarea studiului din titulatura capitolelor : *Caracteristică generală a creației lui A. Vieru ; Genurile, concepția și dramaturgia lucrărilor ; Organizarea tempo-ritmică a creației ; Organizarea muzicii lui A. Vieru sub raportul înălțimii sunetelor* (Sistemul modal) ; *Încheiere, Listă de lucrări* și *Bibliografie* (în limba rusă și română).

Care ar fi meritele acestui studiu ? Fără îndoială, încercarea de a periodiza, desigur, cu argumente, etapele creației lui A. Vieru, indicînd două perioade : pînă în 1966 și după. Apoi, determinarea aportului în domeniul redimensionării procesului componistic, prezentarea în perioada secundă a noilor parametri stilistici, culminînd cu concepția modală, aplicată riguros în practica sa creatoare. Chiar dacă nu întotdeauna se proiectează cu destulă forță principiile fundamentale ale creației lui A. Vieru, mai ales că nu au intrat în discuție partituri importante, ca opera *Iona*, se poate acredita ideea că, T. Fomicenko s-a apropiat cu entuziasm și pasiune de muzica compozitorului nostru, indicînd cîteva planuri, principii, într-adevăr esențiale, determinante în înțelegerea, în definirea stilului atît de distinct al muzicianului. Neîndoios, contribuția tînărului muzicolog sovietic, poate fi de bun augur în cunoașterea și aprofundarea creației unuia dintre artiștii contemporani care are ceva de comunicat și știe cum s-o facă.

O. L. COSMA

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

La Journée Internationale de la Musique

par

Zeno Vancea

Président du Comitée National Roumain du C.I.M.

Le cénacle d'aujourd'hui, qui marque la reprise de notre activité du lundi l'après-midi, a un caractère en quelque sorte festif, étant dédié à la Journée Internationale de la Musique. Cet événement est célébré le premier octobre dans le monde entier par les Unions et les Associations des compositeurs, par les théâtres d'opéra, par les orchestres et les ensembles de musique chorale, par tous ceux qui répondent à l'invitation de l'UNESCO d'organiser des manifestations artistiques à cette occasion. Conférant à l'art des sons la noble mission de contribuer à la connaissance, au rapprochemenet et à la collaboration pacifique entre les peuples, l'UNESCO a lancé cet appel il y a plusieurs années par son Conseil International de la Musique, la fête de cet événement devenant déjà une tradition. Puisque, de nos jours, il existe encore, dans de différents coins du monde, des conflits armés ou la possibilité de leur prolifération, la musique demeure un symbole de la fraternisation entre les hommes et c'est merveilleux que ce soir des millions d'auditeurs se sentent unis par le charme des sons.

Bien que toutes les grandes personnalités de l'histoire de la musique n'aient pas exprimé par des mots leur foi dans le rôle humaniste — militant de la musique, elles partageaient pourtant l'opinion que notre grand Enesco a formulée d'une manière tellement impressionnante : „La mission sainte de la musique est d'éteindre les haines, de dominer les passions et de rapprocher les coeurs dans une forte union". On trouve la même conviction dans une lettre de Béla Bartók adressée à Octavian Beu, où l'éminent musicien dit : „L'idée dont je suis tout à fait conscient, dès que je me suis découvert la vocation de compositeur est celle de l'entente entre les peuples, une entente en dépit de toutes les guerres et de toutes les dissensions. Je m'efforce — autant que possible — de servir cette idée par ma musique. Voilà pourquoi je ne me dérobe à aucune influence même si elle est d'origine slovaque, roumaine, arabe ou n'importe quelle autre. Pourvu que la source soit pure, fraîche et saine".

Notre culture musicale a une tradition humaniste ancienne, au développement et à l'approfondissement de laquelle collaborent, dans notre société socialiste, Roumains, Hongrois, Allemands et autre nationalités, contribuant à l'enrichissement du patrimoine spirituel de notre patrie.

La politique culturelle du parti est fondée sur une large conception humaniste ; elle envisage non seulement l'évolution de la création musicale et de l'art in-

terprétatif, mais aussi la destination de l'oeuvre créée par nos compositeurs et musicologues, qui doit arriver à un nombre toujours plus grand de bénéficiaires pour élargir leur horizon spirituel. Le contact avec le public donne le vrai sens de notre activité de compositeurs et de musicologues.

Dans l'intention de souligner le caractère international de la „Journée de la Musique", nous avons choisi comme programme de l'audition qui suit des fragments et des pièces courtes de l'oeuvre musicale de quatre compositeurs de trois continents : l'Europe, l'Amerique et l'Australie.

Notre audition commencera par un fragment tiré de l'opéra *Orestia II* de Aurel Stroe qui a remporté un succès remarquable cet été à Avignon. Comme cette ouevre a été présentée en première audition à Bucarest et elle est connue par la plupart de nos confrères, il n'est plus nécessaire, je crois, de la caractériser.

On continuera par un fragment de *Oiseaux exotiques* d'Olivier Messiaen, le plus grand compositeur français en vie. Ayant une structure polymodale et polyrythmique comme la plupart des oeuvres de Messiaen, *Oiseaux exotiques* a comme matériel thématique les chants des oiseaux de Chine, d'Inde, de Malésie et des deux Amériques. L'oeuvre est executée par la réputée pianiste Yvonne Loriod, la femme du compositeurs, et par un ensemble d'instruments à vent et percussion, sous la direction du chef-d'orchestre allemand Rudolf Abert.

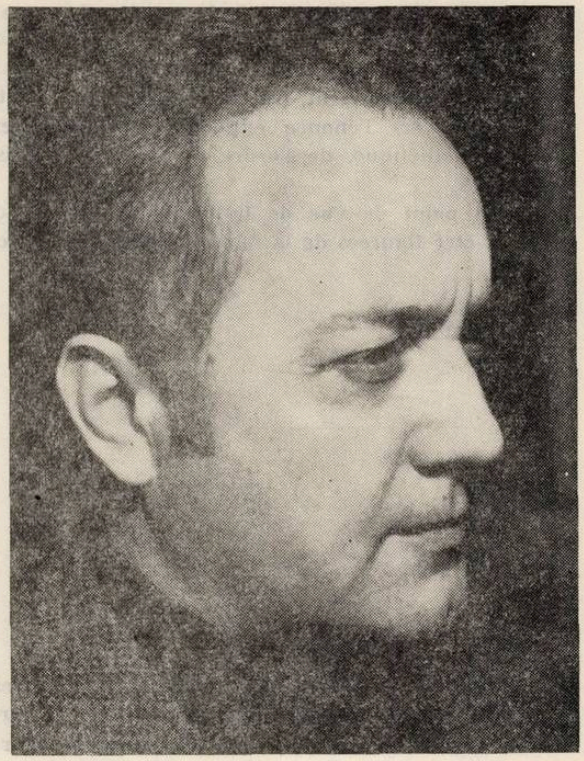
Parmi les disques récemment reçus d'Australie, nous avons choisi celui qui nous a semblé le plus intéressant (de ceux qu'on avait écoutés). Voilà, par exemple, deux des *Louanges* appartenant à Gilles Presley.

Le compositeur est né en 1935 à Sidney. Dès 1962, il a continué ses études — commencées en Australie — à Londres et en Afrique du Sud avec Priaul Rainier, disciple de Nadia Boulanger. Il est directeur musical à la RTV de Sidney. Conçues pour une formation de chambre, les *Louanges* ont été écrites sur les vers d'un poéte ravennois du Moyen-Age. Les pièces qui suivent ont une construction particulièrement intéressante, le musicien utilisant une combinaison entre des phrases mélodiques amples et des techniques pointillistes weberniennes, où Presley affirme qu'il a été influencé par Alban Berg. Par leur fond méditatif et leur contenu poétique, les deux pièces semblent être représentatives pour les orientations stylistiques des compositeurs australiens.

Le canadien Bruce Mather est le chef du Choeur d'Etat de Montreal et a écrit la composition — intitulée *La lune mince* — que vous écouterez à la demande de l'Association chorale „The Singers of Toronto" ; elle a été executée pour la première fois au Festival de cette ville, en 1965. Dans le texte qui accompagne le disque, Mather dit, à propos de son oeuvre : „J'ai utilisé le poème de Paul Valery comme une sorte de vocabulaire de base, des mots isolés servent pour colorer certaines notes ou mélismes, à l'exception des passages chuchotés où j'ai utilisé des mots entiers. J'ai desiré mettre en valeur des sonorités verticales dans une écriture chorale".

Notre audition s'achève par un fragment tiré de la „III-ème Symphonie" de William Howard Schuman, considerée par les Américains comme l'un de leurs compositeurs les plus important. Né en 1910 à New York, il a étudié au Consevatoire Malkin de cette ville devenant, á l'âge de 23 ans, professeur de la célèbre Columbia University. Il a enseigné à l'Académie Mozarteum de Salzburg et à Julliard School de New York dont il est président depuis 1945. Il détient de nombreux et prestigieux prix américains : Koussewitzky, Pulitzer, Prix de l'Académie américaine des Beux-Arts. Le finale de la Symphonie a une structure formelle intéressante. Un motif de tierce constitue l'élément thématique principal du refrain de la forme de Rondo. Malgré la multitude des idées musicales de ce dernier, le finale garde une cohérence organique, à sa force expressive contribuant, aussi, le coloris orchestral très riche.

ŞTEFAN NICULESCU



par Fred POPOVICI

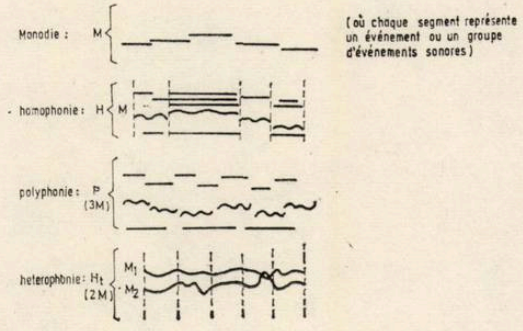
„Au service de la musique, comme dans toute activité humaine créatrice, la pensée scientifique et mathématique doit s'amalgamer dialectiquement à l'intuition".

Iannis Xenakis

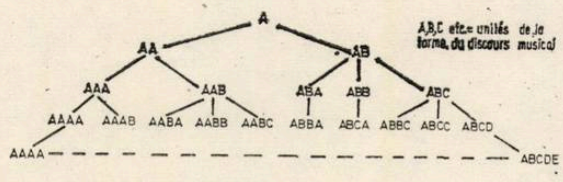
Pour Ştefan Niculescu, la composition est chargée d'une grande responsabilité intellectuelle, aucune note ne pouvant être fixée sur le papier de musique sans être le fruit d'une longue méditation sur ses significations, sur les fibres qui la lient, invisiblement, à l'existence humaine, à l'acte de la connaissance. C'est pourquoi, dans sa conception, le compositeur doit être — Ştefan Niculescu lui même étant un noble exemple en ce sens — un „uomo universale", tel qu'on le concevait à l'époque de la Renaissance. „Je fais l'effort de comprendre toute solution créatrice, mais je ne respecte que le travail accompli", déclarait le musicien au cours d'un entretien avec le publiciste Romulus Balaban ; Ştefan Niculescu sait que le travail de compositeur est profondément difficile et que le chemin épineux de la connaissance artistique exclut, radicalement, le contentement et l'indulgence envers soi-même. De l'étude minutieuse des partitions et des phénomènes musicaux appartenant aux styles, aux époques, aux paysages géographiques et spirituels les plus divers, de l'examen de l'information la plus rigoureuse fournie par la philosophie, par les sciences exactes et par la linguistique, Ştefan Niculescu parvient, dans le temps, à une vision personnelle d'élaboration de l'oeuvre musicale qui affirme sa présence prestigieuse dans l'art roumain contemporain. De l'analyse attentive de toutes les étapes de l'histoire musicale, le chercheur méticuleux et pénétrant détache les categories syntaxiques universelles — la monodie, l'homophonie, la polyphonie et l'hétérophonie — en vertu desquelles s'organise tout message sonore ; la connaissance approfondie de leurs ressorts les plus subtils conduit le compositeur à tracer le contour du tableau complexe et généralisé de ce qu'on nomme forme musicale, les sources et les concepts scientifiques ayant un rôle essentiel. Avant d'aborder l'oeuvre de Ştefan Niculescu, il nous semble intéressant de présenter brièvement le côté théorique de son édifice, converti dans la circonscription des catégories et des concepts mentionnés.

Ștefan Niculescu part de la constatation que tout fait musical est inclus dans l'une des quatre catégories syntaxiques appelées monodie, homophonie, polyphonie et hétérophonie (ou dans l'une des combinaisons possibles de celles-ci) ; ses efforts — déployés, parallèlement, sur le plan de la création et de l'analyse musicale — convergent vers l'énoncé explicite, rigoureusement valide du point de vue logique et esthétique, de l'ordre des éléments dans des ensembles de plus en plus complexes.

Du point de vue de la forme graphique, ces quatre catégories syntaxiques peuvent être figurées de la façon suivante sur l'axe du temps :



Dans le tracement du tableau général des formes musicales, tableau qui transforme synchroniquement l'évolution diachronique (historique) du discours sonore, Niculescu suit le principe logiquement réducteur du devenir unitaire de la diversité :



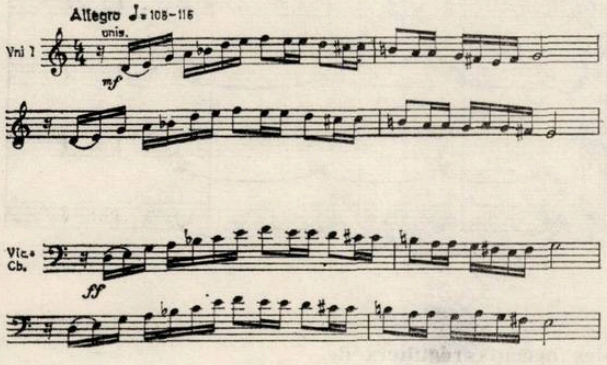
On observe que, partant d'un seul élément, par addition successive des autres et par les combinaisons qu'on peut établir entre eux, on obtient — à différents niveaux du tableau — toutes les structures formelles de la musique de tous les temps et de toutes les zones géographiques. Le compositeur distingue avec finesse la difficulté soulevée par l'établissement des critères (satisfaisants pour l'intellect) de la délimitation des séquences constitutives de l'ensemble, les nuances infinies qui peuvent marquer le passage d'une unité à une autre.

L'activité créatrice de Ștefan Niculescu est, jusqu'à un certain point, inséparable de celle de l'analyste qui voit dans „l'anatomie du corps de la musique" une „discipline qui débat les modalités de pénétrer dans les fibres les plus intimes des ouvrages musicaux, ..., une science sans fin" (de l'interview citée). Dans la présente étude-profil, l'oeuvre de Șt. Niculescu sera examinée à la lumière de certaines compositions — ayant le consentement du compositeur lui même — qui peuvent nous conduire vers l'éclaircissement de l'évolution de la pensée musicale et philosophique d'un artiste réunissant parfaitement l'intuition subtile à la précision intellectuelle et à la vaste information dans les territoires majeurs de l'esprit.

Comme toute création authentique, la musique de Niculescu a pour point de départ la référence aux étapes antérieures du développement de la pensée musicale — d'une part — et, de l'autre, la prospection des coordonnées du présent. Pour la compréhension de ce moment de début, nous avons choisi la SYMPHONIE pour grand orchestre, écrite entre 1955 et 1956 ; notre attention sera portée sur la première partie, conçue sous la forme de sonate. Cette oeuvre témoigne de la familiarité de l'auteur avec les phases essentielles de la symphonie, en commençant par Beethoven et en continuant avec les opus de Brahms, de Franck et de Mahler jusqu'à ceux d'Enesco, de Hindemith ou de Honegger. Niculescu découvre le sens de ces métamorphoses du cycle symphonique dans le remplacement graduel de la juxtaposition et du développement embryonnaire de la bipolarité thème principal — thème secondaire, par un noyau thématique toujours plus uni-

taire et concis dont le potentiel est exploré en extension et intensivement par une dialectique encore plus complexe du développement qui atteint tous les niveaux du discours musical.

La SYMPHONIE a une introduction — Adagio — très courte qui comprend, virtuellement, les lignes de force qui organiseront l'Allegro de sonate suivant. Ainsi, le premier épisode de l'introduction apporte (le pizzicato des cordes et l'accord des trompettes et des trombones), harmoniquement, l'intervalle de quarte (et son renversement, la quinte) qui est le noyau mélodico-harmonique non seulement de la première partie mais de toute la symphonie. L'épisode suivant (appartenant aux bois) est un choral qui, isorythmique au commencement, finit par l'ébauche d'un mouvement polyphonique. L'axe vertical est formé de quartes et de quintes superposées et l'axe horizontal comporte les mêmes intervalles qui engendrent des cellules mélodiques du premier thème de l'Allegro. La quarte fondamentale revient (le même pizzicato des cordes et l'accord des cuivres) dans le dernier épisode, puis l'orchestre de cordes prolonge le choral des bois. De cette succinte analyse de l'introduction ressort clairement l'intention du compositeur de faire du début de la symphonie une microstructure qui reflète la macrostructure de la section principale, l'Allegro de sonate. Le premier thème de ce dernier (entonné d'abord par les violons et ensuite par les violoncelles et les contrebasses) a comme élément formatif fondamental le tetracorde (c'est-à-dire le



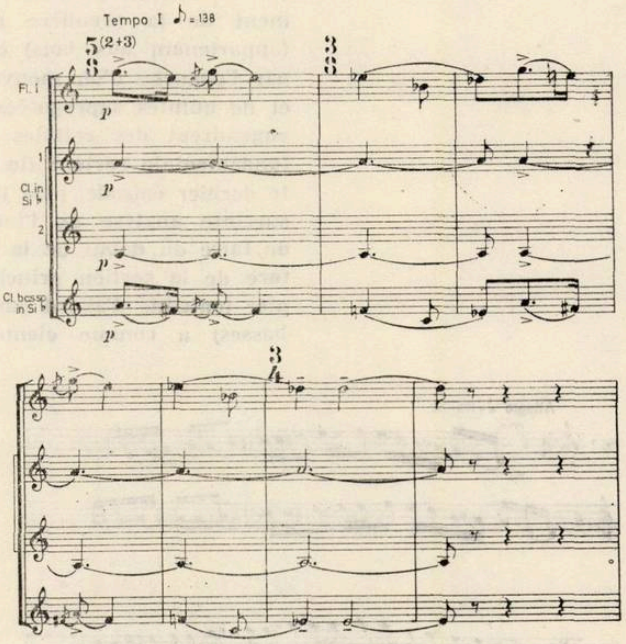
déroulement mélodique de la quarte). Son orchestration est colorée par la percussion (tom-tom, timpani, piatti, tam-tam) et par les accords du piano ; les bois tracent de larges contours qui peuvent être considérés comme un enrichissement hétérophonique du thème. Le thème secondaire est une monodie accompagnée (jouée par le hautbois, puis par les cordes) qui dérive toujours des cellullles mélodiques du choral de l'introduction ; divers instruments en détachent des fragments, suivant le modèle de l'hétérophonie latente des symphonies d'Enesco (surtout de la deuxième).

L'épisode du développement s'appuie sur l'homogénéité mélodique (les tétracordes à construction symétrique ou asymétrique) et des figurations rythmiques des deux thèmes pour mettre en valeur de nombreux procédés homophoniques et polyphoniques de transformation des microstructures qui définissent cette homogénéité. Il convient de remarquer, chez Niculescu, la parfaite connaissance des mécanismes de la pensée symphonique, tels qu'ils ont été établis par la musique post-romantique et continués par les maîtres du XX e siècle.

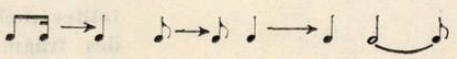
On pourrait considérer le moment illustré par la SYMPHONIE pour grand orchestre (où est incluse la SONATE pour clarinette et piano de 1954—55), comme celui de l'assimilation de la discipline des formes classiques, l'appartenance à l'univers de la musique de notre siècle étant marquée par un certain profil du paradigme (le travail minutieux sur la structure modale, sur les tétracordes des lignes mélodiques et sur l'harmonie) et par l'insistance sur l'organisation de la forme qui implique la perspective historique, l'intégration consciente de la rhétorique du discours classique et de sa sémantique.

La Ière CANTATE pour choeur de femmes ou/et enfants et orchestre, sur des vers de Nina Cassian (1959), signifie, pour Ştefan Niculescu, une ferme insertion dans le fond des préoccupations de l'art contemporain (antérieurement, en 1957, il avait écrit le TRIO à cordes, l'un des premiers ouvrages sériels de la musique roumaine). Cette insertion se place sous le signe d'une „synthèse Enesco-Messiaen", saisie avec pertinence par Cornel Ţăranu dans son livre „Enesco dans la conscience du présent". Les termes qu'il emploie à propos de cette synthèse

(visible dans les ouvrages postérieurs à la SYMPHONIE, à savoir la 1-ère CANTATE, la II-ème CANTATE, les SYMPHONIES POUR 15 INSTRUMENTS) — „l'organisation rythmique d'Enesco est enrichie par l'organisation spécifique et, surtout, par la vision mélodico-harmonique du compositeur français" — expliquent le mécanisme intime de la Ière CANTATE.



La phrase musicale s'est libérée des symétries et des accents réguliers de l'esthétique classique ; le rythme, indiquant la liberté du mouvement à une première lecture, montre à une seconde lecture, la virtuosité dans la conception de ses éléments. Voici, par exemple, quelques transformations d'une cellule initiale :

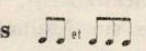


Les accords ne respectent plus les règles de l'harmonie traditionnelle (il serait à signaler aussi les isons dans la constitution horizontale-verticale de la musique) et le langage orchestral est parsemé de sonorités inédites — surtout de percussion (maracas, bongos, tom-tom, sgli, marimba).

Nous insisterons quelques peu sur la forme de la CANTATE, parce que, au-delà de la clarté qu'elle manifeste au premier abord, elle démontre un effort de renouvellement, de libération de la tutelle des constructions classiques et surtout romantiques, prestigieuses, mais trop compliquées. Dans son ensemble, l'oeuvre a la forme d'un grand ABA′ ; les trois sections comportent aussi l'arrangement tri ou tripentapartite de leurs séquences, à savoir : $A = a\ b\ a'\ b'\ a''$ (qui finit par deux mesures) $+ a_1\ b_1\ a_1'\ b_1'\ a_1'' + \alpha\ \beta\ \gamma$ (coda) ; $B = x\ y\ x'\ y' + x\ x_1\ y_1 + x_1'\ y_1'\ x_1''$; $A' = a_0\ b_0\ a_0'\ b_0'\ a_0'' + b_1'\ b_2'\ b_3'\ b_4'\ b_5'$ (coda),

De ce seul schéma, on observe que les séquences de chaque section représentent des métamorphoses — à les différents plans du discours (hauteurs, rythme, harmonie, orchestration, longueur des syntagmes sonores) — du couple dichotomique primordial ab de la première section. Celle-ci contient deux facteurs, le premier dominé par la monodie (la polyphonie et l'hétérophonie y existant pontentiellement), le deuxième homophonique (harmonique), ayant aussi des traits latents polyphonico-hétérophoniques. La CANTATE est conçue sous forme de variations continues ; reprenant l'affirmation de Cornel Ţăranu sur la synthèse Enesco-Messiaen, on peut en élargir les significations : en ce sens, il faut

signaler quelques traits importants de l'organisation syntaxique, surtout de la section médiane de l'ouvrage. On y rencontre une texture minutieusement entrelacée par la superposition de certaines figurations rythmiques (provenant, en général, de la division de l'unité de temps par des nombres premiers entre eux), par des lignes mélodiques et par la réalisation de combinaisons timbrales homogénéisées.

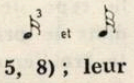
La IIème CANTATE, écrite en 1960, sur des vers de Gellu Naum, représente une étape évoluée dans la réalisation du contrôle rigoureux sur les niveaux du vocabulaire et sur le fonctionnement de la syntaxe des sons. Par rapport à la Ière CANTATE, dans la II-ème, Niculescu pousse encore plus loin les recherches d'organisation du langage modal, choisissant, en tant que matériel de travail, un mode de six sons à transposition limitée (ayant seulement quatre états distincts), obtenu par l'alternance du demi-ton avec la tierce mineure et des assemblages internes duquel se dégage la structure mélodique aussi bien que la constitution harmonico-polyphonique de la CANTATE. La sérialisation des sons est évitée, ce qui confère à la musique un profil modal accentué ; le rythme s'appuie sur deux cellules élémentaires  — que le compositeur traite selon des codes transformationnels différents, analogues à ceux que Messiaen et Boulez emploient, obtenant une riche palette de rythmes rétrogradables et non-rétrogradables.

La IIème CANTATE comprend trois grandes sections (dans la première chante le ténor solo, dans la deuxième le choeur et dans la troisième le soliste et le choeur chantent ensemble), délimitées par deux interludes orchestraux ; au début se trouve une introduction orchestrale et à la fin une coda vocale-instrumentale, selon le modèle des cantates de Bach.

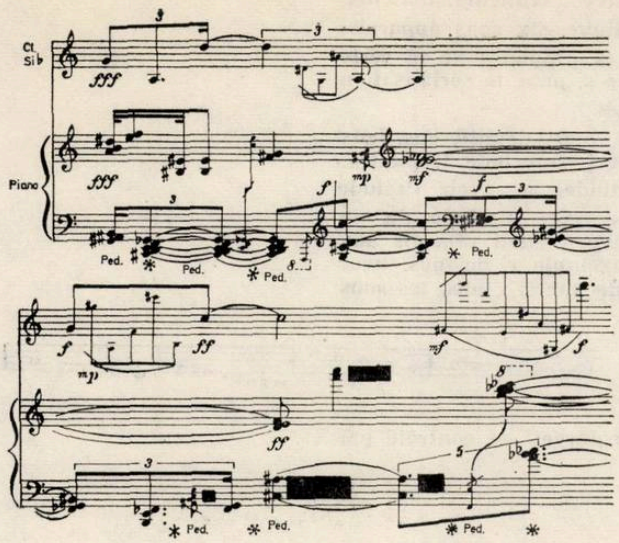
Examinons, maintenant, la partie introductive (purement instrumentale) et la première section (celle du ténor). L'épisode orchestral est formé à son tour de trois fragments (dont le dernier est le plus ample) qu'on peut délimiter selon le type de syntaxe prédominant dans chacun. L'homophonie est prépondérante dans le premier fragment, le deuxième esquisse un mouvement polyphonique et le troisième — le plus complexe — réunit les deux syntaxes ainsi que de virtuels procédés hétérophoniques, tels qu'ils existent dans les derniers opus énesciens (mais filtrés par la connaissance de la pensée de Messiaen et de l'école postwebernienne). L'unité de l'épisode est assurée par la présence d'un nombre restreint de métamorphoses des rythmes de base — par leur augmentation ou leur diminution, par „un criblage" avec des pauses, par l'introduction de l'asymétrie etc. Le facteur mélodique et les développements polyphonico-harmoniques sont dirigés par la structure du mode mentionné et de ses transpositions.

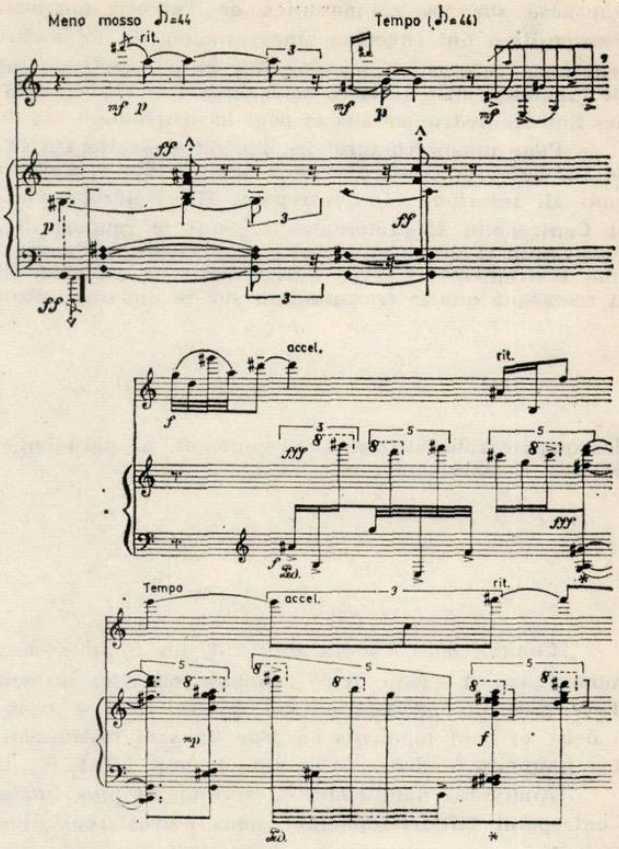
La section du ténor forme une chaîne de cinq fragments, en quelque sorte simétrique (le dernier fragment ayant des similitudes de construction avec le premier), la polyphonie alternant avec la monodie (accompagnée) ; mais il est, en même temps évident que ces courtes sous-sections dérivent l'une de l'autre, selon le code variationnel, le modèle premier étant l'introduction orchestrale.

Nous avons fait jusqu'ici la description phénoménologique de la composition (dans son ensemble ou dans quelques-uns de ses détails) ; nous avancerons maintenant vers l'intériorité de ses motivations, en nous demandant quel est le critère permettant de délimiter les sections, quel est le principe de la description de leur forme etc ? Dans la musique classique, la réponse (les réponses) serait (seraient) fournie(s) par une somme apriori de principes qui déterminent les paradigmes sonores et la mise en temps de la musique. Dans l'ouvrage que nous venons d'étudier ce mécanisme ne fonctionne plus de la même manière, fait qui prouve que Şt. Niculescu a dépassé le déterminisme, historiquement constitué, de la musique européenne des siècles derniers lequel règle, opose la microstructure à la stratégie de l'ensemble. En effet, la IIème CANTATE marque les débuts d'une conception ayant pour fondement l'idée d'un feed-back de la microstructure à la macrostructure et d'une vision de la forme musicale conçue comme interférence, superposition, synthèse de codes partiels qui régissent les niveaux extratemporels ou syntaxiques de l'objet sonore. Le mot „structure" s'impose pour définir la démarche de Niculescu, le compositeur lui — même entendant par structure musicale „un ensemble de relations (relation de relations) entre les paramètres de la musique : hauteur, durée, timbre, densité".

Par conséquent, la réponse à la question antérieurement formulée est donnée par cette osmose entre les facteurs — opposée jusqu'à un certain point dans la musique classique — dénommés forme et détail. En d'autres termes, la nouvelle solution consiste à remplacer la description de la grande forme par des microéléments constitutifs en créant une technique que nous appellerons, par un terme emprunté au structuralisme littéraire (cf. Roland Barthes, G. Genette), technique „en abîme" d'un modèle constitutionnel. Indiscutablement, vue dans cette perspective, la IIème CANTATE est un moment-clef dans l'évolution créatrice de Ştefan Niculescu. Arrivés à ce point de notre étude, l'analyse des INVENTIONS pour clarinette et piano (1963/1965 ; Ed. Salabert, Paris, 1968) s'impose comme absolument nécessaire, étant donné la valeur exemplaire par laquelle l'investigation — que l'on serait tenté de nommer exhaustive — d'un domaine met en évidence l'équilibre entre la micro et la macrostructure (entre „l'extérieur" et „l'intérieur" de l'oeuvre musicale), entre le fonctionnement, à tous les compartiments du discours sonore, des codes élaborés d'une manière homogène. Portant, sans doute, la marque du moment européen où elles ont été conçues (le compositeur connaît et approfondit l'ouvrage GRUPPEN de Stockhausen), les INVENTIONS s'individualisent par quelques propriétés essentielles sur lesquelles nous insisterons plus loin. La première invention à trois voix (deux au piano et une à la clarinette), réclame d'abord une remarque concernant les hauteurs utilisées. Niculescu prend les six sons du début de la deuxième partie de la SYMPHONIE DE CHAMBRE de Georges Enesco et, en les combinant avec les autres six sons qui restent jusqu'a l'épuisement du total chromatique, réalise une série avec laquelle il ne travaille pas selon les principes de l'école postwebernienne, mais il la répète sous sa forme initiale jusqu'à la fin de l'invention. Il faut ajouter néanmoins que les sons ne se répètent pas mécaniquement selon cet ordre initial ; l'emploi du critère harmonique de l'existence de certains accords, de certaines constellations sonores identiques (qui diffèrent seulement par leur renversement) impose des changements dans la stricte succession des notes. On obtient ainsi une teinte modale d'un caractère „répétitif", au coeur même d'une musique d'essence sérielle. Les durées sont obtenues en multipliant deux unités de base  par les premieres cinq composantes de la série de Fibonacci (1, 2, 3, 5, 8) ; leur distribution par voix se fait selon des structures deduites de la même série (on peut faire des analogies, en ce sens, avec les procédés utilisés par Luigi Nono dans CANTO SOSPESO ou par Stockhausen dans STOP et dans d'autres ouvrages). Comme la clarinette est un instrument à vent, le compositeur „crible" („filtre" pour employer un terme technique) de pauses son discours, méthode qui se soumet, à son tour, à une sérialisation : les pauses interviennent après 1, 2, 3 ou 4 sons (en cinq permutations distinctes, d'un total de 4 ! = 24 possibles). Les intensités (au nombre de 6) sont également codifiées selon le systéme mathématique des polygones convexes, l'effet étant une variété de nuances beaucoup plus grande (bien que, paradoxalement, la répétition y joue un grand rôle) que celle des STRUCTURES de Boulez par exemple, où le sérialisme est étendu à tous les paramètres. Enfin, il est à mentionner que, Niculescu, pour des raisons purement musicales (la durée psychologiquement convenable de l'invention, l'évitement de la monotonie etc.), n'emploie pas au cours de l'invention toutes les séries initiales de durée, mais en élimine tatôt les plus courtes tantôt les plus longues.

La deuxième invention prospecte de nouvelles valences, plus complexes, des principes de travail énoncés dans la première ; l'invention a six sections, la durée des trois premières par rapport aux autres donnant le rapport bien connu de la section d'or. Le nombre des voix est variable (de une à trois) — en considérant aussi comme voix unique la superposition homophone de plusieurs sons. De ce point de vue, la première section, à une voix, a un caractère discontinu ; les accords du piano prolongent la monodie de la clarinette (considérée comme une seule voix). La deuxième section superpose deux voix continues (la clarinette et les accords du piano, le résultat étant une monodie accompagnée) ; la troisième comprend trois voix et, de nouveau, devient discontinue, le critère étant cette fois-ci celui des interruptions par pauses, des densités sonores et des changements timbraux. Après la section d'or, la quatrième section a trois voix continues, la suivante, deux voix discontinues et la dernière, une voix continue. On observe aisément que les trois dernières sections forment une symétrie inversée par rapport aux trois premières.





Nous nous rapporterons maintenant à deux autres aspects très intéressants de la seconde invention ; le premier concerne les échelles sonores utilisées, le deuxième, la dinamisation des voix par l'adjonction d'appoggiatures (à nombre variable de sons). Dans la série initiale — celle de la première invention — agissent de nouveaux codes déduits de la série fibonaccienne : ils consistent dans le déplacement de certains sons de la série — à droite ou à gauche — avec un nombre d'unités extrait de cette série (evidemment, les sons choisis portent aussi des nombres d'ordre existants dans la série respective). On obtient des séries comptant plus de 12 sons, ce qui accentue le caractère modal de la musique. Quant aux appoggiatures, les choses sont un peu plus complexes : sur l'axe du temps, les groupes de durées résultantes de la division des unités ♪ et ♩ par 2, 3, 4, 5 sont distribués alternativement et les appoggiatures interviennent en fonction de ces changements, selon une loi déduite de cette distribution.

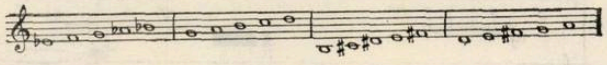
Les INVENTIONS pour clarinette et piano achèvent une période de la création de Ştefan Niculescu ; cet ouvrage précise le sens du trajet parcouru, fixe les dimensions exactes des métamorphoses du langage et de ses mécanismes, opérées dans les compositions antérieures. Il est à saisir que la transformation s'est faite lentement et continuellement, sans bonds, chaque composition devenant un repère nécessaire pour sa mise en évidence. En risquant une affirmation, peut-être un peu présomptueuse on pourait dire que les choses se sont produites comme si le compositeur avait exercé un contrôle minutieusement dirigé de l'extérieur sur son propre travail, à partir de l'assimilation du discours classique jusqu'à la constitution d'une perspective originale, d'essence structuraliste, de la musique.

La IIIème CANTATE, pour mezzosoprano et cinq instruments à vent, sur des vers de Tudor Arghezi (1964), représente — sans profiter d'une manière facile de son sous-titre — un CARREFOUR (RASCRUCE) dans la cristallisation de la pensée de Niculescu et, en même temps, un moment important dans la musique roumaine contemporaine et même (nous expliquerons plus loin cette affirmation) dans le contexte européen des tendances novatrices. Essayons donc un examen de la partition du simple au complexe, pour accéder aux sens que comporte l'ordre des niveaux constituants.

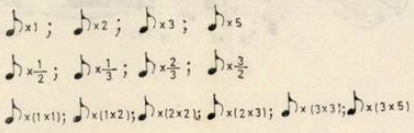
La IIIème CANTATE béneficie, dans l'organisation de l'axe paradigmatique de ce qui avait été entrepris dans les ouvrages précédents, notamment dans la IIème CANTATE et dans les INVENTIONS. Le compositeur se situe dans une zone sérielle-modale ambigue, partant d'un mode diatonique de cinq sons

transposé sur les composantes de l'accord augmenté avec septième majeure, transposition qui engendre une série où, du total chromatique, six sons apparaissent deux fois, cinq sons une fois et un son trois fois. Les propiétés de la série de Fibonacci sont utilisées pour dresser le tableau des durées, pour la sérialisation des timbres instrumentaux et pour la distribution des densités.

Pour mieux comprendre l'inédit de cette CANTATE, nous détaillerons, deux de ses épisodes (l'ouvrage en a sept : Prélude, Contrepoint I, Interlude I, Contrepont II, Interlude II, Contrepoint III—Hétérophonie, Postlude), à savoir Prélude et Contrepoint III-Hétérophonie. Sous le rapport de la syntaxe, Prélude est un contrepoint à deux voix réelles, les éléments de ces dernières étant répartis aux cinq instruments. L'ordre initial des sons est celui de l'exemple ci-dessous, avec la remarque que la transposition sur ré apparait avant celle sur si ; puis, les sons



des quatre transpositions s'entre-mêlent. Le paradigme des durées est contrôlé par la série fibonaccienne ; on a ainsi :



Comme nous l'avons déjà dit, les timbres sont alliés selon le même code numérique ; il existe deux moments ou cinq instruments jouent simultanément, deux moments où l'on entend quatre, neuf à trois instruments, onze moments à deux et neuf moments où joue un seul instrument. Les nuances sont au nombre (toujours fibonaccien) de cinq (p, mp, mf, f, ff), de même que les instruments.

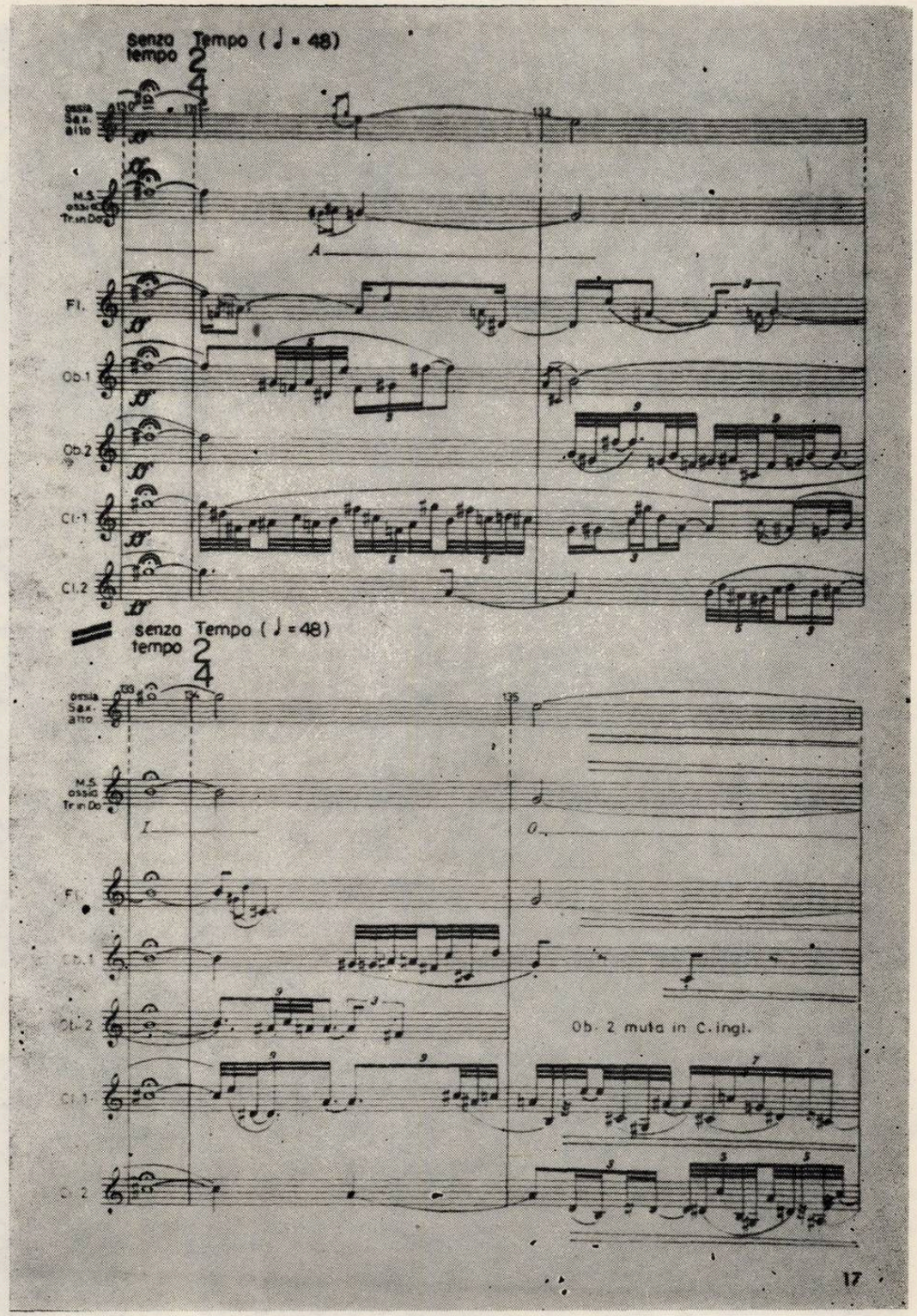
Analysons maintenant la section la plus importante de la CANTATE, le Contrepoint III-Hétérophonie ; nous n'insisterons plus — comme dans le cas du Prélude — sur son statut paradigmatique, mais nous tenterons de détacher les modalités novatrices par lesquelles il est incorporé à la syntaxe, dans une chaîne complexe de reflets réciproques des micro et des macroévénements intérieurs. Dans l'Hétérophonie on trouve, pour la première fois, des hypostases rigoureusement structurées de quelques-unes des dominantes conceptuelles et stylistiques — intensifiées par la suite — qui ont assuré à Niculescu une position privilégiée dans la musique contemporaine. Il s'agit premièrement, ainsi que l'affirme le titre même de la section, du phénomène de l'hétérophonie, que Ştefan Niculescu a identifié puis approfondi et assimilé en étudiant le folklore roumain ou extra-européen et surtout — pendant dix ans — l'oeuvre d'Enesco. Secondement, il s'agit de l'oscillation entre des zones sonores mobiles, denses en événements sur l'unité de temps (en tendant vers la texture) et des moments statiques, états d'unisson prolongé. L'originalité de la démarche du compositeur est renforcée par le fait que la IIIème CANTATE paraît presque deux ans avant l'ouvrage de Ligeti, intitulé LUX AETERNA *) (pour choeur) ; outre le protochronisme que l'on doit reconnaître au musicien roumain, CARREFOUR de Niculescu est une tentative consciente de résoudre le rapport entre l'ensemble et ses unités formatives à l'interieur de la syntaxe hétérophonique ce qui, certainement, ne fut pas l'intention de Ligeti.

Revenant, donc, à la construction de l'Hétérophonie, nous prendrons pour exemple un fragment de la dernière partie (mesures 130—145) **) ; ce fragment peut être divisé en deux : de la mesure 130 à la mesure 133 et de la mesure 133 à la mesure 145, respectivement de l'unisson sur fa dièse à celui Si et de ce dernier à l'arrêt sur le faisceau de sons sol — sol dièse — la. Il y a deux zones où les lignes mélodiques partent de l'unisson pour s'y rejoindre ensuite ; la première est courte (deux mesures), la suivante beaucoup plus longue (onze mesures). Il existe entre elles non seulement un rapport de juxtaposition, mais aussi d'implication réciproque, ce qui veut dire que chaque zone reçoit de l'autre des informations modifiées. Par exemple, le son long, sol, de la première zone devient ison prolongé dans sa conséquante (joué, tour à tour, par tous les instruments) ; l'unisson entre les deux zones, le son si, apparaît dans la deuxième mesure de la zone courte et fait la liaison entre celle-ci et la zone longue. Les fluctuations de densités de la zone amplifiée mettent en valeur ce que l'antecédante a esquissé dans cette direction. Enfin, la zone seconde est une superposition d'un ison (sol) et

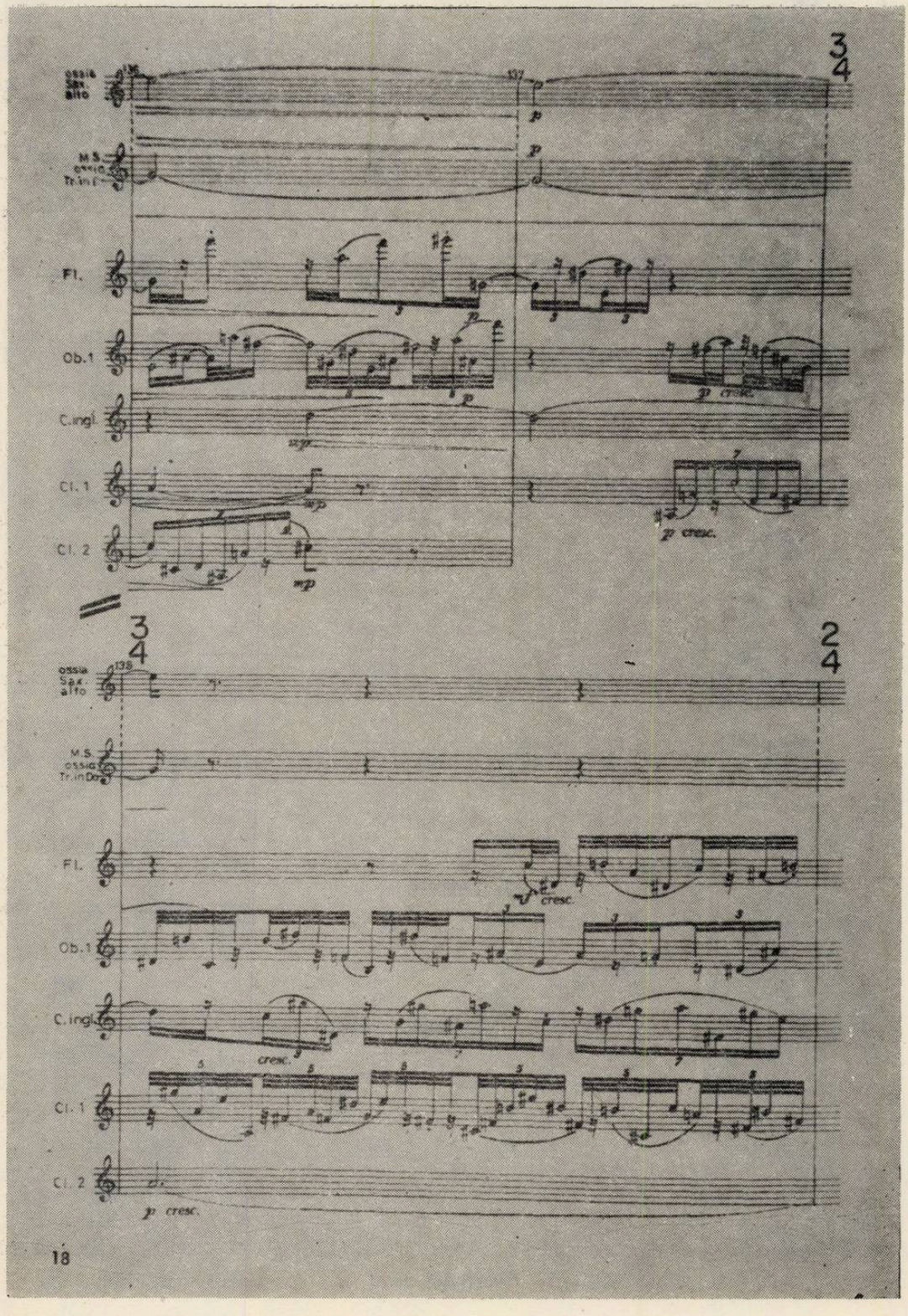
*) où il est également visible que les faisceaux sonores partent de l'unisson et en reviennent.

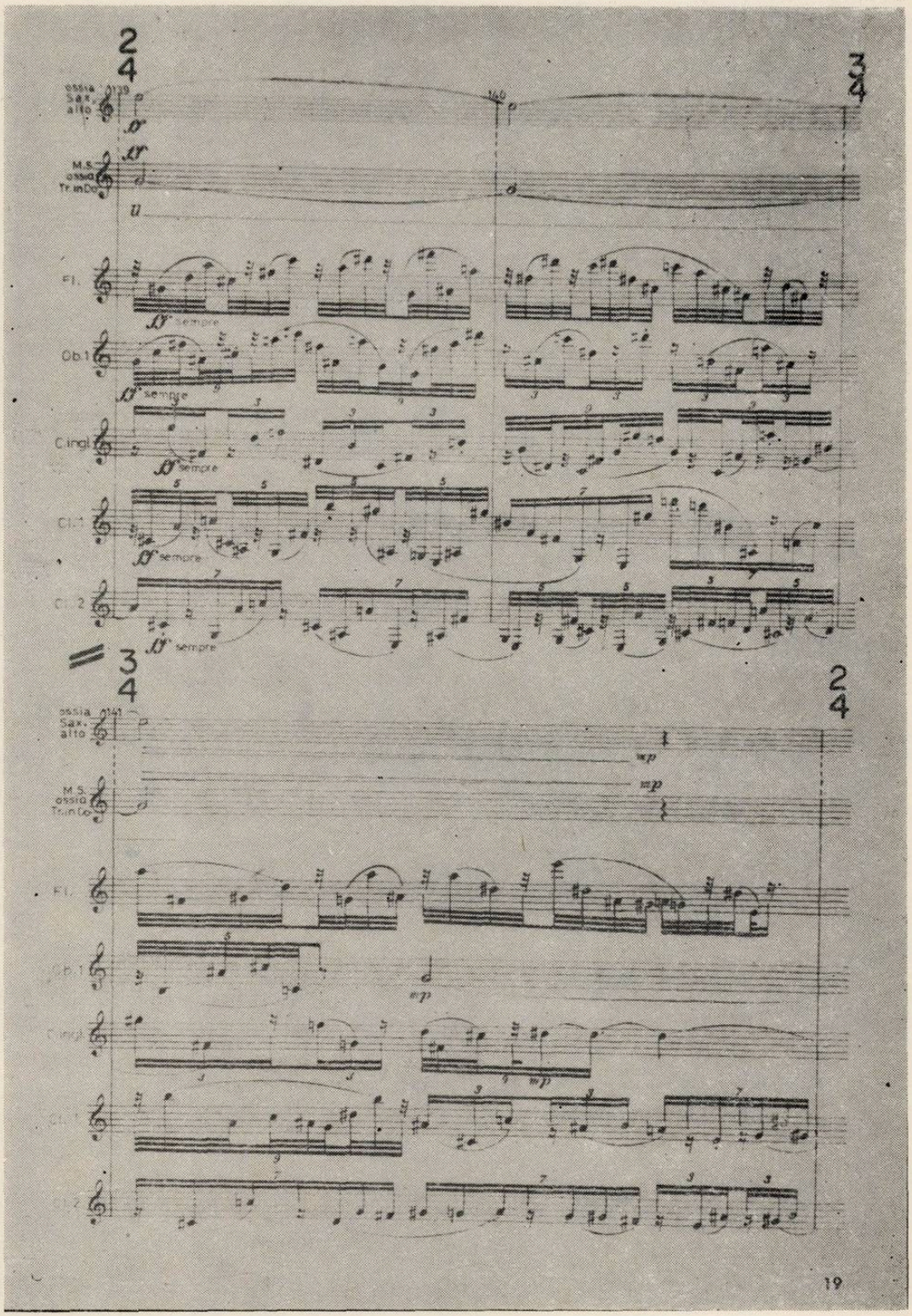
**) voir le fac-similé no. 1.

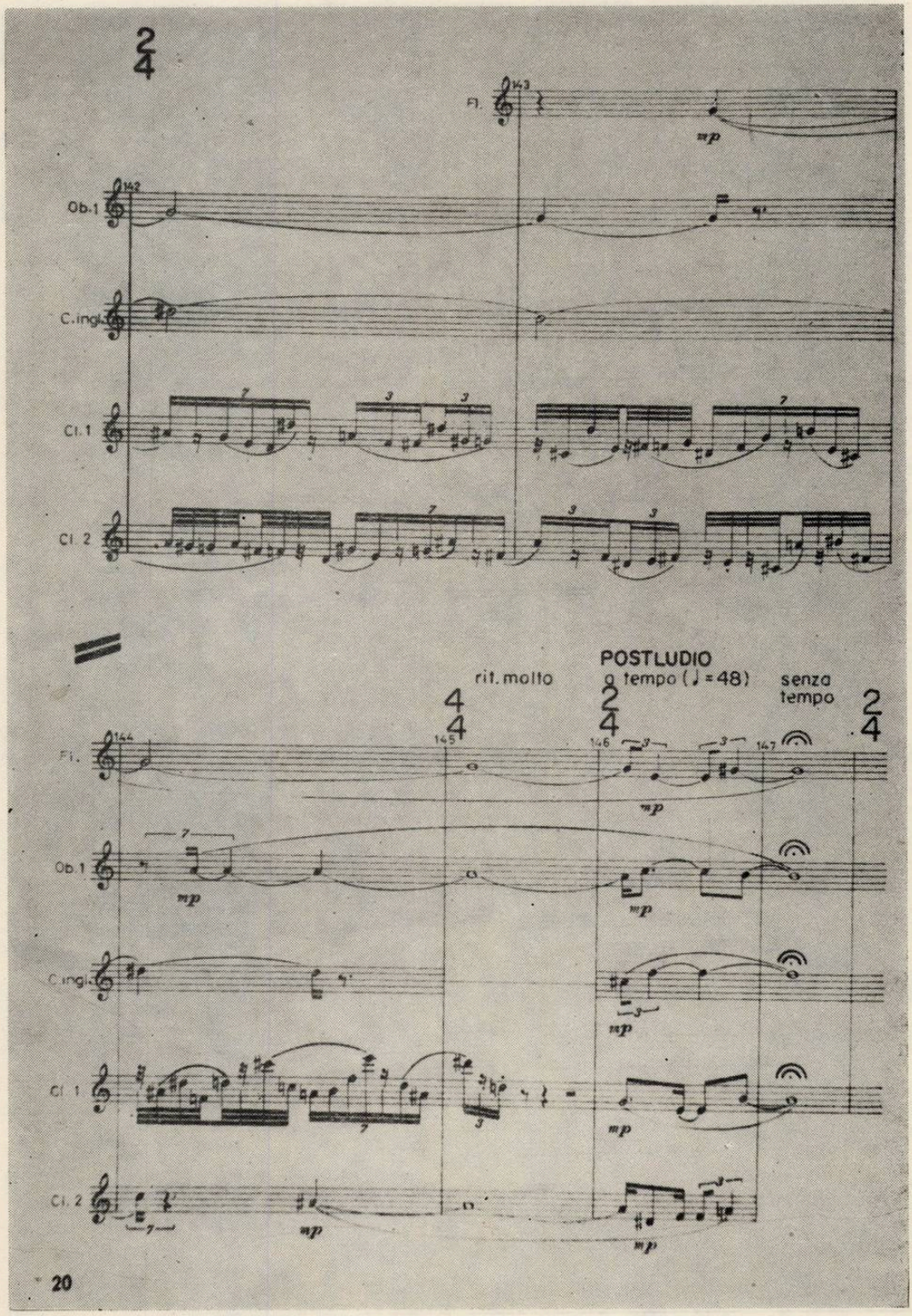
d'un entrelacement hétérophonique des monodies, la première zone ayant déjà décanté ce procédé syntaxique des fragments antérieurs où it avail existé dans différentes phases de son expression.



Fac-similé no. 1


ossia Sax. alto
M.S. ossia Tr. in F
Fl.
Ob. 1
C. ingl.
Cl. 1
Cl. 2
p cresc.
ossia Sax. alto
M.S. ossia Tr. in Do
Fl.
Ob. 1
C. ingl.
Cl. 1
Cl. 2
p cresc.
18


ossia Sax. alto
M.S. ossia Tr. in Do
Fl.
Ob.1
Cl.in Si♭
Cl.1
Cl.2
sempre
mp
19


Fl.
Ob.1
C.ingl.
Cl.1
Cl.2
rit. molto
POSTLUDIO
a tempo (♩ = 48)
senza tempo
mp
20

Avec la IIIème CANTATE, Ştefan Niculescu entre d'une manière autoritaire en possession d'un domaine musical qu'il approfondira dans ses ouvrages ultérieurs. Le compositeur se demande au fond — et la IIIème CANTATE est une première réponse — quelles sont les voies, lucidement contrôlées, par lesquelles les latences formatives de l'art traditionnel (et aussi cultivé — voir l'oeuvre de Georges Enesco) du sud-est européen où nous nous situons géographiquement et spirituellement peuvent constituer les prémisses d'une vision musicale contemporaine avancée.

S'il s'agissait de nommer les coordonnées de la création de Niculescu jusqu'à la IIIème CANTATE y compris, elles seraient la transformation graduelle du principe de la grande forme dans la dynamique de la relation informationnelle entre la micro et la macrostructure, le contrôle précis exercé sur l'évolution des paramètres du son par des méthodes qui allient le calcul à la discipline sérielle (il est à souligner que Niculescu réalise en même temps l'élargissement des cadres du sérialisme par une infusion permanente des inflexions modales), la découverte de l'hétérophonie et son assimilation dans le travail de composition.

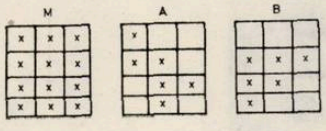
Après la IIIème CANTATE, Niculescu devient conscient que l'exploration plus poussée de l'hétérophonie — jusqu'à l'éventuelle découverte de ses structures spécifiques, tout comme il existe des formes propres à la monodie et à la polyphonie — rend insuffisante l'organisation du matériel sonore selon les méthodes modales-sérielles. D'autre part, le compositeur commence à être préoccupé des phenomènes musicaux où le détail ne peut être suivi séparément parce qu'il tend à se subordonner aux effets globaux, phénomènes connus sous le nom de textures. Pour ces raisons, dans les ouvrages qui suivent CARREFOUR (HETEROMORPHIE, FORMANTS, UNISONOS), Niculescu se dirige vers l'enrichissement des moyens musicaux par d'autres, puisés dans la logique mathématique et dans la linguistique structurale.

HETEROMORPHIE pour orchestre (1967 ; Ed. Schott, Mayence, 1967) est l'une des compositions les plus achevées de Ştefan Niculescu, et une oeuvre révélatrice de la contribution de l'école roumaine à la transformation de l'écriture orchestrale opérée par la musique contemporaine.

A remarquer, ici, une innovation introduite par Ştefan Niculescu dans l'assemblage de l'HETEROMORPHIE ; celle-ci se compose de cinq sections : α, β, A ($=A_1+A_2$), B ($=B_1+B_2$) et C ($=C_1+C_2$), qui peuvent être juxtaposées d'une manière variable, selon quatre schémas (classes de formes) principaux. Chacune des sections A, B et C étant formée de deux épisodes dont l'ordre peut lui aussi changer, le nombre des combinaisons de formes que l'oeuvre revêt se multiplie davantage. Il faut y ajouter que les sections comportent elles aussi des variantes en ce qui concerne la durée le tempo, les timbres, les nuances, les modalités d'attaque des sons. On conclut que HETEROMORPHIE se présente comme un cas spécifique de ce qu'Umberto Eco appelle „opera aperta" et qu'il considère comme un concept essentiel pour l'art du XXe siècle. Le procédé des formants est suggéré par la linguistique et sera egalement valorisé par Ştefan Niculescu dans d'autres partitions (voir FORMANTS).

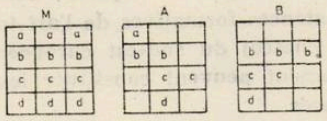
L'analyse de la section β *) facilite la connaissance des recherches du compositeur dans le domaine musical à l'aide de l'algèbre des ensembles et d'autres modalités mathématiques.

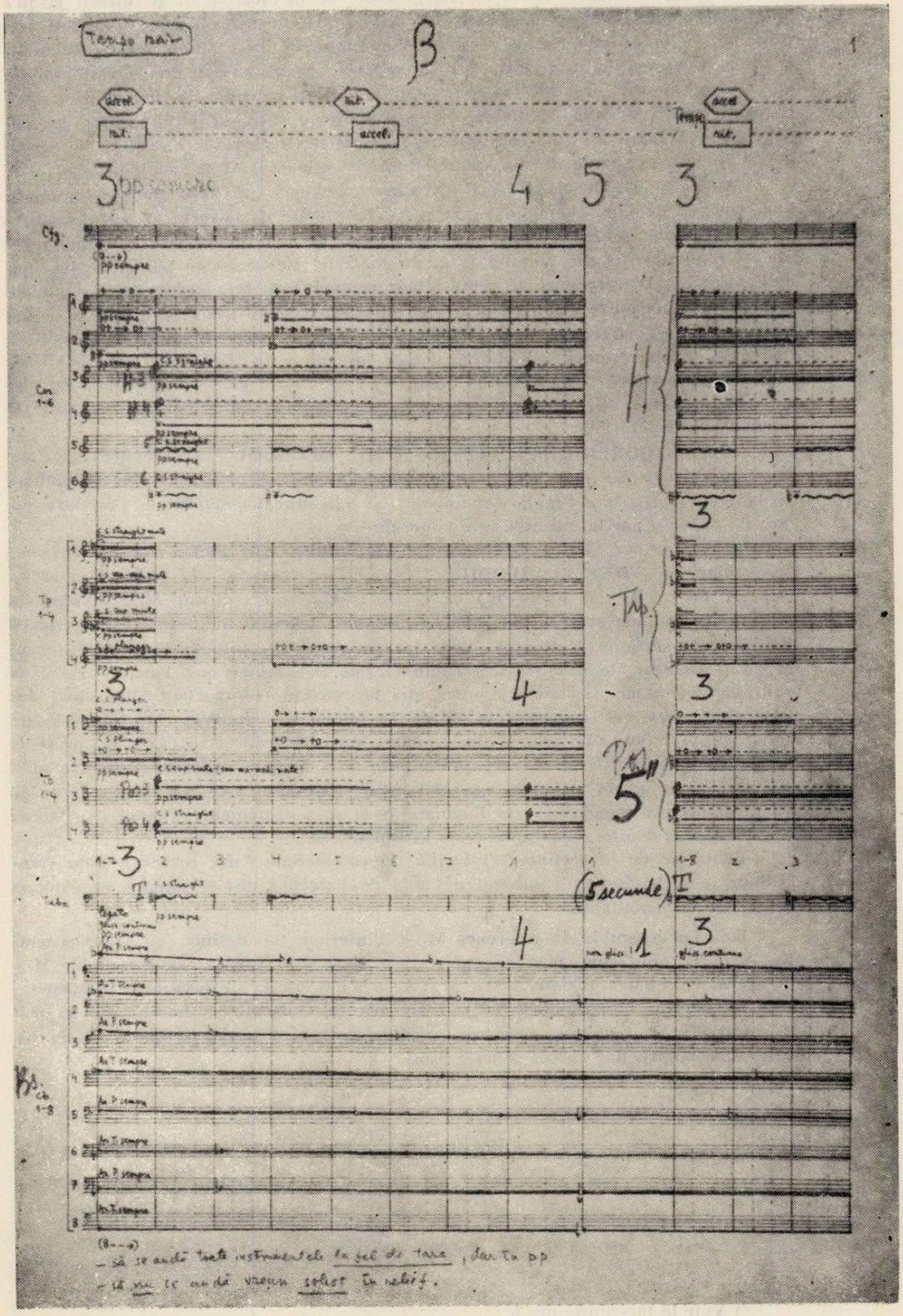
Sois un ensemble de référence M ; à l'intérieur, on définit deux sous-ensembles A et B, ainsi que, par exemple, $A \cap B \neq \Phi$ .Dans ce cas, l'ensemble M a été divisé en quatre régions : $\bar{A}_B$, $\bar{B}_A$: $A \cap B$, $A \cup B$ (où $\bar{A}_B$ l'ensemble complémentaire de A par rapport à B etc.). L'algèbre des ensembles montre qu'on peut effectuer $4^2 = 16$ réunions avec ces sous—ensembles y compris. On peut exemplifier ces énoncés par un cas concret ; sois :



*) Voir le fac-similé no. 2.

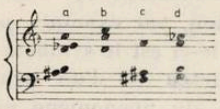
Sur les colonnes le signe x symbolise des accords différents et sur les lignes, ce signe signifie la répétition du même accord ; le tableau ci-dessus devient ainsi :



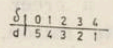


Fac-similé no. 2

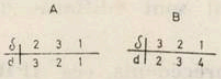
Lisant les colonnes on voit que A contient 1, 2, 3 accords et B, 3, 2, 1 accords. Si l'on remplace les signes des quatre accords par des notes, on obtient :



Une règle supplémentaire peut y intervenir pour corréler les rapports entre l'apparition des accords et leurs durées. Ainsi si § représente la densité sonore (déduite de la superposition des accords) et d la durée on peut former le suivant modèle possible :

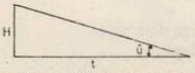


Dans ce cas, il résulte :



Par conséquent, la première colonne de A durera 3 temps, la suivante 2 temps etc. Mais il existe — on l'a déjà vu — 16 combinaisons obtenues par la réunion des sous-ensembles de M ; une fois épuisées, la structure formative du discours musical peut être considérée comme finie. Ce qu'on a exposé jusqu'ici se réfère aux accords joués par les cuivres dans la section β ; ceux-ci sont colorés du point de vue du timbre par divers procédés qui marquent le parcours des combinaisons des accords dont la somme donne la longueur de la section.

De pair avec ce jeu des accords des cuivres, les cordes déroulent un continu sonore obtenu par un calcul de géometrie analytique.

Prenons le triangle 

la cathète H peut en être déduite si l'on connaît û et la cathète t. Considérons un faisceau de lignes droites qui partent d'un point et que celles-ci intersectent une autre, perpendiculaire à l'une d'elles. Si l'on connaît la distance entre le point commun des lignes droites et le point d'intersection de la perpendiculaire avec la ligne droite choisie, de même que la pente que chaque droite fait avec celle-ci, on peut trouver le point d'incidence des lignes du faisceau avec la perpendiculaire.

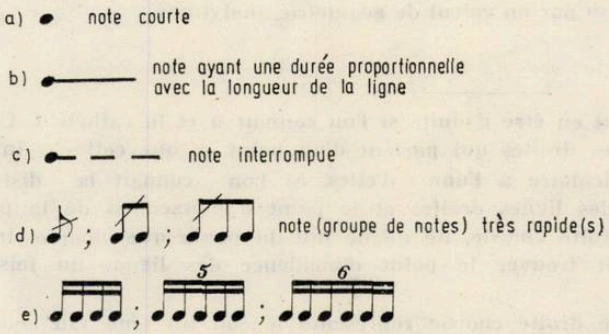
Si la ligne droite choisie représente le son mi tenu (au contrebasson) sur toute la longueur de la section et si la perpendiculaire est la ligne droite qui unit les sons joués par les cordes au moment zéro de la section, les diverses pentes unissant ces sons (par des glissandi continus) avec le point final (le mi grave) indiqueront, avec précision, les sons des cordes au début.

Après HETEROMORPHIE, notre attention se concentrera — pour élargir l'analyse des réalisations de Ştefan Niculescu dans le domaine de l'hétérophonie et des surfaces sonores du type dénommé textures — sur la partition des APHORISMES pour choeur à cappella (écrite en 1969 et dédiée au choeur Madrigal et à son chef Marin Constantin ; ed. Salabert, Paris, 1969). Tout d'abord, il faut mentionner que l'ouvrage offre, à un examen attentif, un point de vue privilégié quant à la création du compositeur d'avant et après APHORISMES ; autrement dit, cette partition éclaircie l'une des voies d'accès majeures aux sens musicaux et, surtout, d'au-delà de la musique, enfermés dans les oeuvres signées par Ştefan Niculescu, plus particulièrement à partir de CARREFOUR.

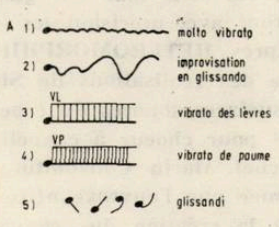
Le fait est compréhensible parce que APHORISMES incorporent dans leurs substance une dimension philosophique spécifique, généralisatrice, de son travail sur le phénomène de l'hétérophonie et des sonorités globales. A partir de CARREFOUR, puis avec HETEROMORPHIE et FORMANTS (pour orchestre de cordes avec/ou sans autres instruments, 1965 ; Ed. Salabert, 1969), Niculescu concentre de plus en plus son attention sur cet aspect fondamental de l'hétérophonie: l'alternance de l'unisson avec les zones mélodiques pluridimensionnelles. Une telle perspective de la musique contient des renvois évidents à la pensée d'Héraclite, celui qui, à l'aube de la philosophie hellénique, crut déceler le sens de l'Univers dans l'inter-

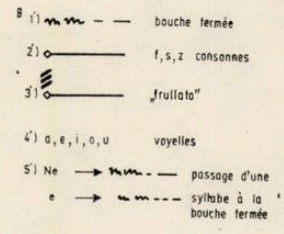
pénétration réciproque et permanente de l'Un et du Tout („l'Un qui se différencie éternellement de lui-même"). D'autre part, l'existence latente du multiple dans l'unité (dont les virtualités s'épanouissent dans l'acte même de la différenciation) se retrouve dans le mécanisme primordial de l'émission des sons — l'alternance noeud — ventre qui a lieu lors de leur production, par exemple, par le pincement d'une corde. Pour en revenir à l'hétérophonie, celle-ci est le symbole le plus fidèle — artistiquement fidèle, dans la vision de Niculescu — d'un principe, d'une loi qui s'étend sur une vaste portion de la réalité, du phénomène physique élémentaire jusqu'à l'abstraction philosophique. **APHORISMES** puisent leur titre dans les célèbres fragments philosophiques d'Héraclite d'Ephès, tels qu'ils se sont conservés par la tradition le long des siècles. Niculescu a choisi sept aphorismes (parmi les plus célèbres et qui renferment l'idée que le philosophe grec se faisait du Cosmos) chacun représentant le support littéraire d'un moment distinct de l'ouvrage. Il est important de souligner que Niculescu n'en fait pas une illustration, mais que son effort tend à créer par la radiographie du texte des codes musicaux cohérents. Pour cette raison, les **APHORISMES** peuvent être considérés comme une monade de l'oeuvre de Ştefan Niculescu ; le quatrième et le septième, surtout sont édifiants quant aux coordonnées sur lesquelles repose cette musique.

A la différence des ouvrages précédents, ces **APHORISMES** ne recourent plus seulement à des modèles mathématiques ou bien appartenant à la logique formelle, mais utilisent aussi des procédés de la linguistique structurale ; partant d'un texte, la partition puise les codes de sa forme dans ceux qui dirigent la syntaxe et les paradigmes de la langue. Le compositeur crée ainsi un ensemble de quatre *„éléments" constituant, à leur tour, des „ensembles" de particules distinctes* qui organisent les paramètres sonores. Ces „ensembles" forment le vocabulaire, l'axe paradigmatique qui modèle le langage des **APHORISMES**. 1) Les durées contiennent les valeurs suivantes :

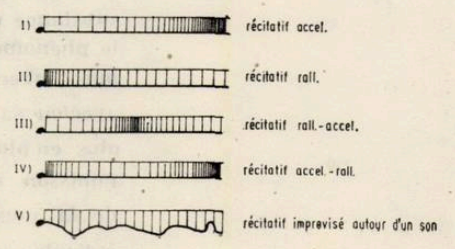


Le timbre opère avec deux catégories de modalités d'émission, l'un pour les sons proprement dits, l'autre pour le parler :

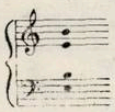




On distingue, finalement, cinq modalités de „recitatif", d'émission de certaines syllabes sur un son répété :



Le quatrième aphorisme — situé au centre de l'ouvrage — est axé sur l'assertion célèbre „Tout est Un", essentielle pour la pensée héraclitienne. Le compositeur réalise un subtile tissu autour d'un seul son — sol dièse — à l'aide du vocabulaire détaillé ci-dessus L'épisode a trois sections qui oscillent entre la texture („Tout est...") et l'unisson („Un") sur lequel chacune se termine. Plus intéressant encore nous semble le septième aphorisme — le dernier — qui a pour texte „En se transformant, il trouve son repos". Le jeu hétérophonique, très mobile, est produit par le „bruissement" continuel de deux axes fixes, les quintes superposées :



Bien qu'une minutieuse stratégie de „pulvérisation" fonctionne à tous les paramètres sonores, ces quintes gardent leur caractère immobile d'intervalles parfaits. On peut affirmer, sans le risque de se tromper, qu'on y trouve — autrement formulé et résolu — un problème que Stockhausen s'est lui aussi posé dans STIMMUNG, oeuvre contemporaine avec APHORISMES.

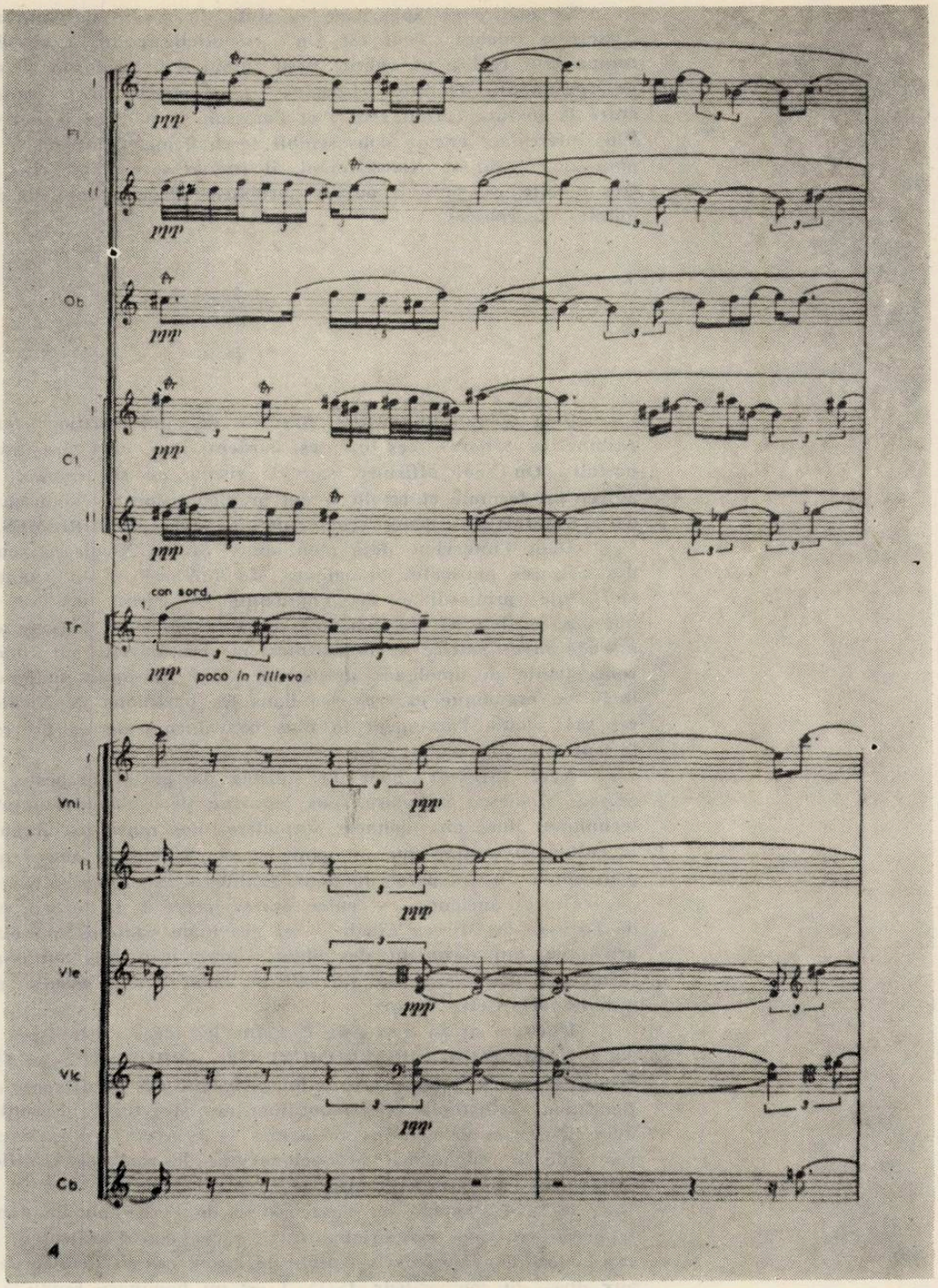
Dans l'interview déjà mentionnée Ştefan Niculescu souligne la découverte des cultures musicales archaïques, du folklore — en tant que dimension spirituelle primordiale de l'humanité — parmi les sources de suggestion qui ont fertilisé sa création. Au cours des années, la force croissante de la démarche investigatrice et le raffinement des moyens ont conduit à l'assimilation conceptuelle de quelques mécanismes des musiques indiquées, ainsi que leur inclusion organique et créatrice dans les partitions de Niculescu. L'hétérophonie est sans doute l'argument le plus convaincant de ce processus, mais non pas le seul.

Avec ISON I (pour 14 solistes ou grand orchestre, 1973), l'oeuvre de Ştefan Niculescu se place sous le signe de certaines mutations esthétiques et techniques dues aux données formatives des musiques archaïques, exotiques, de la culture bysantine que — opine le compositeur — aucun musicien roumain ne peut éluder de ses préoccupations. D'ailleurs, Niculescu a eu très tôt la révélation des cultures anciennes — entre autres, grâce à la lecture commencée au lycée de l'oeuvre de Mircea Eliade — et des manifestations qui expriment sous forme artistique, qui dévoilent des états d'âmes primaires surgissant de l'inconscient même (la découverte du surréalisme, approfondie ensuite par la collaboration avec le poète Gellu Naum).

L'oeuvre qu'on a choisie combine les idées cristallisées au fur et à mesure dans CARREFOUR, HETEROMORPHIE, APHORISMES, UNISONOS, 1970, (Ed. Schott, Mayence, 1971), avec une image inédite des événements musicaux où la configuration styllistique et l'élaboration des structures ne sont plus incompatibles avec la reprise de certains syntagmes — et avec la mise sous le signe du relativisme de la redondance de quelques-uns des procédés ratifiés ou apparemment épuisés par l'histoire de la musique.

ISON I s'appuie sur l'exploration de l'hétérophonie dans les partitions qui le précèdent, mais son originalité se révèle par l'édification d'un discours fondé sur la pratique musicale orientale de l'ison, cas particulier de monodie (d'ailleurs aux dires du compositeur, ISON I est un hommage rendu à la mélodie à l'état pur). L'ison contient, virtuellement, les quatre catégories syntaxiques musicales ; dans la partition, il apparaît sous deux hypostases ; soit comme „noeud" vers lequel les voix individuelles convergent à de différents moments, soit comme support qui „accompagne" les dessins mélodiques des instruments. Deux fragments, choisis parmi d'autres, peuvent rendre explicites les modalités par lesquelles Niculescu a valorisé le potentiel de l'ison. Au début de la partition *) (p. 4, Ed. Musicales, Bucarest, 1977), les monodies des bois se superposent et réalisent le passage de la polyphonie à l'homophonie et inversement. Un bref contour mélodique de la trompette (poco in rilievo) apparaît sur l'ison des cordes (le son mi). Les deux plans sonores (des bois et de la trompette) et l'ison concrétisent,

*) voir le fac-similé no. 3.

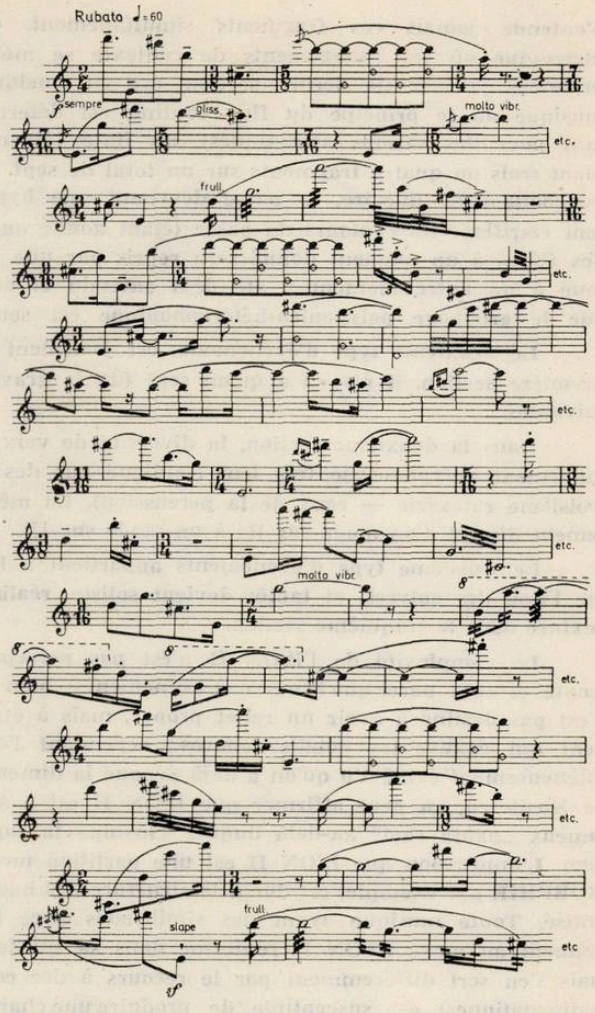


Fac-similé no. 3

par l'opposition ligne droite — ligne ramifiée, la virtualité du statique et du mobile impliquée dans l'existence du son tenu. Ce mi **est le fil rouge qui parcourt le filigrane mélodique des bois et met fin à l'intervention de la trompette en la liant à l'ison des cordes.**

A partir du numéro 2, jusqu'à la 4ème mesure du numéro 3, l'ison devient plus complexe, le son mi **se ramifie hétérophoniquement en** ré **épisodique et en** mi bemol, **qui engendrent plusieurs stratifications syntaxiques, ainsi qu'une corrélation quant à leur changement de notes tenues en fioritures mélodiques.**

La conséquence de la transformation qualitative du son (l'ison) est particulièrement intéressante sur le plan de la construction : la concordance de ce



changement avec le développement des syntaxes, son antériorité ou postériorité par rapport à la matérialisation de son énergie mélodique latente, suppose l'éloignement de la pensée musicale établie dans la tradition européenne qui se définit par le seul sens de cause à effet et non pas par leurs mutiples interactions. Cependant, ISON I est ancré dans la permanence des cultures anciennes, le fait que la totalité des points de l'unisson général forme une supermélodie d'une durée égale à celle de la composition, témoigne d'un sentiment du temps musical, qui entraîne à la fois la conscience et l'infra-conscience des auditeurs, qu'on peut distinguer couramment dans les cultures mentionnées.

Après ISON I, Ştefan Niculescu écrit un nouvel ouvrage qui porte un titre similaire, ISON II (1971—72) où l'absortion moderne de certaines pratiques musicales très anciennes est nuancée par un langage qui, du point de vue du paradigme, peut être assimilé au nouveau tonalisme (ou au nouveau modalisme) et qui, sur l'axe syntagmatique, indique des interférences avec la musique répétitive, voire minimale.

ISON II est un Concerto pour instruments à vent (4 flûtes, 4 trompettes et 4 trombones) et percussion (6 joueurs qui disposent d'une grande variété d'instruments accordables et non accordables) ; on y remarque une tendance de simplification et de limpidité — on dirait apollinique — du relief musical, répérable également dans TRIPLUM, ECHOS ou plus récemment dans FRAGMENTS.

ISON II comporte trois sortes d'événements, de couches sonores, à savoir un groupe de monodies à quatre flûtes (qui rend élastique la barrière entre la polyphonie et l'hétérophonie), les isons des cuivres et les interventions — denses ou, au contraire, raréfiées — de la percussion. Ces couches apparaissent soit seules, soit en superpositions partielles (par deux) ou intégrales (par trois).,

Le premier type d'événements — le groupage polyphonico-hétérophonique des flûtes — se forme de la manière suivante : de différents fragments mélodiques s'assemblent librement sur la portée de chaque instrument, de sorte qu'on

n'entende jamais ces fragments simultanément. On arrive à un continuum mélodique où les changements de contexte se mêlent à la répétition. Dans la première section (le terme section est en quelque sorte impropre pour une musique où le principe du flux continu est déterminant ; on y l'emploie pourtant pour des raisons analytiques), les flûtes jouent, partiellement ou intégralement trois ou quatre fragments sur un total de sept. Le temps musical rejette ainsi l'enchaînement linéaire, le passé devenant une hypostase de l'avenir et le présent clarifiant les contours du passé (étant donné que ce qui a été joué par l'ison des flûtes à un moment donné sera repris par une autre et ce que cette dernière joue à un autre moment a été déjà entendu et ainsi de suite). Il faut ajouter que le groupage polyponico-hétérophonique est soutenu par l'ison des cuivres.

Le deuxième type d'événements est justement cet ison des cuivres : dans la première section, il n'y en a qu'un seul (un la grave) qui se multipliera dans les suivantes.

Dans la deuxième section, la diversité de voix des isons crée aussi un développement polyphonique très lent (souligné par des événements appartenant à la troisième catégorie — ceux de la percussion). En même temps se produit un glissement discret d'un mode sur Ré à un mode sur Ut.

Le troisième type d'évenements appartient à la percussion qui tantôt ponctue l'ison des cuivres, et tantôt devient soliste, réalisant, par exemple, une dense texture dans la cinquième section.

La complexité de l'ISON II n'est pas perceptible à une première lecture/écoute et cela parce que le micro — événement — bien que minutieusement travaillé — n'est pas destiné à avoir un relief propre, mais à être inclus dans un flux permanent qui égalise les détails sonores ; cependant l'épuisement informationnel est soigneusement évité. Vu qu'on a déjà évoqué la dimension philosophique de l'oeuvre de Niculescu, on peut affirmer que ISON II est à son tour une image sonore du fameux „panta rhei" au-delà duquel s'insinue la suggestion du statique parménidien. L'impression que ISON II est une partition moins compliquée que HETEROMORPHIE par exemple, est due à la structure des hauteurs et au système rythmique utilisé. Toute musique ayant des similitudes avec les manifestations qui appartiennent au passé (ISON II renferme dans sa substance la consonance diatonique mais s'en sert différemment par le recours à des codes basés sur la logique et les mathématiques) est susceptible de produire une chaîne informationnelle moins riche (réductive). Voilà pourquoi l'audition répétée et l'étude de la partition sont indispensables pour comprendre l'envergure spirituelle de ISON II.

Le dernier ouvrage de Ştefan Niculescu sur lequel se portera notre attention sera ECHOS pour violon solo (1977). Ce choix nous a été suggéré par l'originalité du projet de la composition : l'investigation du domaine apparemment épuisé de la mélodie (dans son expression la plus simple) — au moins à l'intérieur de certaines cultures — mais qui en réalité demeure une entité toujours actuelle de la musique. Niculescu pense qu'aucun compositeur — et d'autant moins un créateur attaché à la configuration de notre univers spirituel — ne saurait exclure de ses préoccupations les plus ardentes cette dimension fondamentale de l'art des sons qu'est le mélos.

L'adhésion à une sphère où confluent les intonations archaïques de l'art byzantin et du folklore qui a absorbé les sèves de ce dernier implique une recherche exigeante et minutieuse des modes qui a pour résultat — chez Niculescu — la généralisation axiomatique des échelles de 7 + 1 sons (formées de 5 tons et de 2 demi-tons). Il existe 21 échelles de cette sorte qui s'enchaînent selon le principe du plus grand nombre de notes communes possibles (six). On aboutit à une ample perspective, complète, conceptualisée du point de vue paradigmatique, d'un espace sonore bien défini par l'histoire (diachronie) et qu'on peut circonscrire géographiquement. Des procédés mathématiques viennent à l'appui de la rigueur du système, le compositeur proposant une réévaluation qualitative de la relation entre le diatonisme et le chromatisme ainsi que des fonctions à l'intérieur des échelles, en dernière instance de l'éthos modal bien connu des musiciens roumains.

La structuration syntaxique du paradigme décrit plus haut se fait à l'aide d'un ensemble de moyens propres à la monodie : deux sortes de glissandi, l'un ayant l'aspect d'un vibrato (qui fait ressortir la microtonie) d'un son, l'autre entre des sons différents ; tremolo (d'un même note ou entre des notes distinctes) ; superpositions (mélodies + ison, associations hétéropolyphoniques) ; variations du

timbre (passages de l'archet de sul tasto à sul ponticello, de sul ponticello à l'arco normale etc) ; la monodie pure (notes longues, notes courtes).

ECHOS est, certainement, une composition d'où rayonneront des constellations sémantiques inédites dans la musique de Ştefan Niculescu ; sur elle s'achève cette étude de l'oeuvre du compositeur, étude qui sans avoir l'intention d'être exhaustive a eu pour seul but d'en marquer les moments révélateurs pour la naissance et la cristallisation d'une perspective de la musique, d'une vision de ses grands problèmes, d'une pensée concernant le rapport entre la musique et le domaine plus vaste de la culture.

Sollicité à définir sa propre évolution, Ştefan Niculescu affirmait : „J'appartiens à une génération de compositeurs qui, dans toute l'Europe, s'est proposé l'exploration du sérialisme intégral. Je suis passé par une période ou j'organisais la musique en utilisant le système sériel-modal. Ensuite, sous l'influence de l'hétérophonie, devenue pour moi une préoccupation dominante, je me suis rendu compte des limites de ce système. Par conséquant, j'ai abouti à imaginer des systèmes propres... où les mathématiques jouent un rôle important" (de l'interview avec R.B., plusieurs fois citée). Dans un autre dialogue, cette fois-ci avec le compositeur Anton Dogaru, Ştefan Niculescu parlant de ses récentes idées et réalisations concernant l'acte de la composition, déclarait: „La musique a subi, au XXème siécle, de nombreuses et profondes métamorphoses. Elle a démoli et construit successivement ; elle s'est surotut opposée aux modalités créatrices du passé. Ce «tabou» semble avoir été franchi aujourd'hui. Les recherches sur les structures en temps me paraissent plus fertiles que celles qui portent sur les structures hors temps, sans négliger, pour autant, celles-ci. Dans le même ordre d'idées, la connaissance des musiques archaïques, folkloriques ou traditionnelles, de toutes les cultures est une nécessité réelle, parce qu'elles maintiennent le contact avec les sources de l'art des sons".

A ces mots, par lesquels Ştefan Niculescu caractérise d'une manière succinte mais pénétrante son évolution, on ne peut ajouter que la constatation, une fois de plus, de la remarcable cohésion de son oeuvre ; toutes les partitions signées par Ştefan Niculescu mettent en évidence les rapports réciproques qui existent entre elles, chacune renforçant les suggestions des précédentes et préfigurant les desseins futurs. Un tel processus représente une métamorphose continuelle des données fondamentales qui sont à l'origine de l'acte créateur et qui sans exclure la surprise, l'imprévu, refusant les réductions schématiques, garantit la richesse exceptionnelle de l'oeuvre de Ştefan Niculescu.

CUPRINS

TEODOR BRATU (muzica și versurile)
Congresul XII 1

Telegrama adresată de către Uniunea compozitorilor din Republica Socialistă România, Comitetului Central al Partidului Comunist Român, secretarului general al partidului, Nicolae Ceaușescu 5

Activitatea ideologică și politico-educativă pentru formarea omului nou, cu o înaltă conștiință socialistă, pentru educarea patriotică și revoluționară a maselor largi, pentru afirmarea plenară în societatea noastră a principiilor eticii și echității socialiste (capitolul V din Raportul Comitetului central cu privire la activitatea Partidului Comunist Român în perioada dintre Congresul al XI-lea și Congresul al XII-lea și sarcinile de viitor ale partidului, prezentat de către tovarășul Nicolae Ceaușescu) 7

Prof. Dr. PETRE BRÂNCUȘI

O datorie de conștiință 11

Hotărîrea Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor și muzicologilor din Republica Socialistă România 17

THEODOR GRIGORIU

Etapa nouă în care intrăm 18

DUMITRU CAPOIANU

Muzica și noua calitate a vieții 19

Prof. Dr. ROMEO GHIRCOIAȘIU

Muzica în procesul dinamic al actualității . . 20

WILHELM BERGER

Misiunea muzicianului de astăzi 21

ȘTEFAN NICULESCU

Destinul muzicii românești 22

PASCAL BENTOIU

Sub forma unicatelor 23

DUMITRU BUGHICI

Muzica — un factor esențial al vieții noastre artistice 24

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR 25

CREAȚII ROMÂNEȘTI

ANTON DOGARU

Oratoriul *Cîntec în piatră* de Liviu Comes 26

NICOLETA SIMA

Clopotele Alba-Iuliei de Nicolae Beloiu . . 28

CORNELIU DAN GEORGESCU

Contribuție la definirea noțiunii de „sistem melodic“ 34

ACTUALITATEA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

Agendă 37
Noutăți editoriale 38
Discuri 40
Calendar muzical 41
Filatelie muzicală 44

(Rubrică realizată de Michaela Roșu în colaborare cu Grigore Constantinescu, Mihaela Marinescu, Cristina Bohaciu, Rodica Giurgiu, Gheorghe Șoima, Eugen Vicoș și Titus Moisescu)

INTERVIURI CU :

Pascal Bentoiu 46
Iannis Xenakis 49

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

IOSIF SAVA

Orestia II de Aurel Stroe la Avignon . . . 51

RODICA ILIESCU

Flautistul Florin Ouatu 51

CARMEN PETRA BASACOPOL

Al VII-lea Concurs internațional de harpă de la Ierusalim 52

DE PESTE HOTARE

NICOLAE BRÎNDUȘ
Centrul Achantes — Aix-en-Provence, iulie—august 1979 52

ȘERBAN NICHIFOR

Zilele mondiale ale Muzicii de la Atena . . 54

VIAȚA MUZICALĂ

(Semnează : Dumitru Capoianu, Edgar Elian, Doina Marian, Mihaela Niculescu, Iosif Sava, Dan Scurtulescu, Mihaela Marinescu, Ștefan Cărăpănceanu, Florian Lungu, Daniela Caraman Fotea) 56

RECENZII

ANTON DOGARU

Formă și stil în noua creație muzicală românească de Vasile Herman 67

EUGENIA CERNEA

Pagini din istoria muzicii românești de Rufina Leites 68

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

Principiile creației lui Anatol Vieru de Tatiana Fomicenko 70

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

ZENO VANCEA

La Journée Internationale de la Musique . . 71

FRED POPOVICI
Ștefan Niculescu 73

SOMMAIRE

TEODOR BRATU (musique et vers)
Le XIIe Congès 1

Le télégrame de l'Union des Compositeurs de la R. S. de Roumanie adressé au Comité Central du Parti Communiste Roumain, au Secrétaire général du parti, Nicolae Ceaușescu . . 5

Le cinquième chapitre du Rapport du Comité Central du Parti Communiste Roumain au XIIe Congrès, présenté par le camarade Nicolae Ceaușescu 7

Prof. Dr. PETRE BRÂNCUȘI

Un devoir de conscience 11

La résolution du Comité dirigeant de l'Union des Compositeurs de la R. S. de Roumanie . . 17

THEODOR GRIGORIU

Une nouvelle étape 18

DUMITRU CAPOIANU

La musique et une nouvelle qualité de la vie 19

Prof. Dr. ROMEO GHIRCOIAȘIU

La musique dans le processus dynamique de l'actualité 20

WILHELM BERGER

La mission du musicien d'aujourd'hui . . . 21

ȘTEFAN NICULESCU

Le destin de la musique roumaine 22

PASCAL BENTOIU

Oeuvres uniques 23

DUMITRU BUGHICI

La musique — un élément essentiel de notre vie artistique 24

ASPECTS DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS 25

OEUVRES ROUMAINES

ANTON DOGARU

L'oratorio *Cîntec în piatră* par Liviu Comes 26

NICOLETA SIMA

Clopotele Alba-Iuliei par Nicolae Beloiu . . . 28

CORNELIU DAN GEORGESCU
Pour définir la notion de „système mélodique" 34

L'ACTUALITÉ MUSICALE ROUMAINE

Agenda 37
Nouvelles publications des Editions Musicales 38
Disques 40

EUGEN VICOS

Calendrier musical 41

TITUS MOISESCU

Philatélie musicale 44

(Rubrique réalisée par Michaela Roșu en collaboration avec : Grigore Constantinescu, Mihaela Marinescu, Cristina Bohaciu, Rodica Giurgiu, Gheorghe Soima et Eugen Vicos)

ENTRETIENS avec :

Pascal Bentoiu 46
Iannis Xenakis 49

PRESENCES ROUMAINES

IOSIF SAVA

L'opéra *Orestia II* par Aurel Stroe à Avignon 51

RODICA ILIESCU

Le flûtiste Florin Ouatu 51

CARMEN PETRA BASACOPOL

Le VIIe Concours International de harpe à Jérusalem 52

LA VIE MUSICALE A L'ETRANGER

NICOLAE BRÎNDUS

Centre Achantes — Aix-en-Provence, juillet-août 1979 52

ȘERBAN NICHIFOR

Les Journées mondiales de la musique — Athènes 54

VIE MUSICALE

(Signataires : Dumitru Capoianu, Edgar Elian, Doina Marian, Mihaela Niculescu, Iosif Sava, Dan Scurtulescu, Mihaela Marinescu, Ștefan Cărăpănceanu, Florian Lungu, Daniela Caraman Fotea) 56

COMPTES RENDUS

ANTON DOGARU
Formă și stil în noua creație muzicală românească par Vasile Herman 67

EUGENIA CERNEA

Pagini din istoria muzicii românești par Rufina Leites 68

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

Principiile creației lui Anatol Vieru par Tatiana Fomicenko 70

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

ZENO VANCEA

La Journée Internationale de la Musique . . 71

FRED POPOVICI

Ștefan Niculescu 73

BIBLIOTECA „ASTRA"

MUZICA — Nr. 11—12 — 96 p. — Bucureşti, noiembrie-Decembrie 1979

Redacţia şi administraţia : Bucureşti, Constantin Esarcu Nr. 2
Sector 1
Telefon : 15.93.61

Revista se găseşte la chioşcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secţie muzicală şi la Magazinul „Muzica" din Bucureşti, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii din întreprinderi şi instituţii.

Cititorii din străinătate se pot abona, adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, Bucureşti, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLEGIUL REDACŢIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor şef), GEORGE DRAGA (redactor şef adjunct), ZENO VANCEA, TEODOR BRATU, MICHAELA ROŞU.

Pe coperta I : Alexandru Ciucurencu — „Natură statică"

I. P. Informaţia c. 1728

42.416

Preţul lei 14